Römische ikonographie: t. Die Bildnisse der römischen Kaiser ...

John Jakob Bernoulli

Digitized by Google

Ex Libris

Thomas Spencer Jerome

Grad. R. K. 1
N
7588
B53

RÖMISCHE

IKONOGRAPHIE

VON

J. J. BERNOULLI

ZWEITER TEIL

DIE BILDNISSE DER RÖMISCHEN KAISER

I. DAS JULISCH-CLAUDISCHE KAISERHAUS

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1886

DIE BILDNISSE

DER

RÖMISCHEN KAISER

UND IHRER ANGEHÖRIGEN

VON

J. J. BERNOULLI

I. DAS JULISCH-CLAUDISCHE KAISERHAUS

MIT 35 LICHTDRUCKTAFELN UND 59 ILLUSTRATIONEN

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1886

Das Recht der Uebersetzung ist vorbehalten.

Hoffmann'sche Buchdruckerei in Stuttgart.

Digitized by Google

VORWORT.

Das Erscheinen dieser ersten Abteilung der römischen Kaiserbildnisse hat etwas länger auf sich warten lassen, als in der Vorrede zum ersten Bande angedeutet war. Es hängt dies zum Teil mit der Natur des Stoffes, zum Teil mit äusseren Umständen zusammen. Mit der Natur des Stoffes, weil viele der julisch-claudischen Typen so nahe unter sich verwandt sind und so sehr in einander überspielen, dass man bei jeder neuen Betrachtung wieder auf andere Möglichkeiten und Combinationen geführt wird und man nur schwer zu einem methodisch befriedigenden Abschluss gelangt. Mit äusseren Umständen aber, insofern die Hoffnung, noch diese oder jene Sammlung durchmustern zu können, den Verfasser veranlasste, einige massgebende Entscheidungen längere Zeit in suspenso zu lassen. Denn allerdings erwiesen sich die vor Jahren an Ort und Stelle gemachten Aufzeichnungen und Vergleichungen nachträglich doch in manchen Beziehungen als unzureichend, und gebrach es dem Verfasser nur gar zu oft an den nötigen Abbildungen und sonstigen Hilfsmitteln. Jene Hoffnung hat sich nun leider nicht in der gewünschten Weise verwirklicht, und so sind ausser den vielen überhaupt nicht zu lösenden Fragen manche ungelöst geblieben, die bei einem nochmaligen Vergleich der Originale oder mit Hilfe eines vollständigeren Apparats sehr wohl entschieden werden können. Aber die Fragen sind jetzt wenigstens gestellt, und das Material, das zu ihrer Beantwortung nötig, ist der Hauptsache nach gesammelt. Wo der Verfasser Halt machen musste, oder wo er sich geirrt, oder den Entscheid nach der falschen Seite hin gegeben hat, mögen Andere das Weitere und Richtige zu bestimmen suchen.

Natürlich hat der in den letzten vier Jahren erworbene Zuwachs an Autopsie den Verfasser auch über dies und jenes, was er im ersten Bande und damals in guten Treuen gesagt, wieder auf andere Ansichten geführt. Er muss es sich im Interesse einer möglichst baldigen Absolvierung der Kaiserbildnisse versagen, jetzt schon umfassende Analecten und Nachträge zu liefern. Doch kann er nicht umhin, die Gelegenheit zu ergreifen, wenigstens zwei den Caesar und den Cicero betreffenden Berichtigungen an diesem Orte kurz Ausdruck zu geben.

279348

Einmal bedauert er, dass er damals noch nicht gewagt hat, die Berliner Marmorbüste, die auf Tafel XVI des ersten Bandes abgebildet ist, für das zu nehmen, was sie ohne Zweifel ist, nämlich für ein Werk der Neuzeit. An ihrer Stelle würde er jetzt, wenn er die Ikonographie Caesars noch einmal zu schreiben hätte, den ihm damals nur von einem flüchtigen Besuch der Magazine des Louvre her bekannten Kopf mit der wulstigen Haarbinde (p. 160, Nr. 32), der seitdem im Augustussaal aufgestellt und durch Gypsabgüsse verbreitet worden ist, unter den auf Caesar zu deutenden Bildnissen in den Vordergrund stellen, noch mehr beinahe als den des britischen Museums, der am Ende die Probe des Altertums auch noch zu bestehen hat. — Mit Bezug auf Cicero aber muss er, wie dies soeben auch von anderer Seite geschieht[1], die Behauptung Hübners, dass das Inschriftstück der Madrider Büste aus gleichem Marmor bestehe wie der Kopf, die Zugehörigkeit des letzteren also gesichert sei, als eine irrtümliche bezeichnen. Die Marmorart ist im Gegenteil entschieden ungleich und der Kopf offenbar erst später zu dem Brststück mit der Inschrift hinzugearbeitet. Bei der nahezu völligen Unversehrtheit des Kopfes ist es nicht denkbar, dass er die Schicksale der in mehrere Stücke zerbrochenen Büste mit durchgemacht habe. Schreiber dieses gesteht, gleich Aldenhoven dadurch in dem Glauben an die Authenticität dieses Kopfes wankend gemacht worden zu sein. Und wenn er ausserdem erwägt, dass die Inschrift der andern scheinbar verbürgten Cicerobüste in Apsley House von Henzen nicht blos als spät bezeichnet, sondern gradezu in ihrem Altertum angezweifelt wird (C. I. L. VI. 1. 1326), so muss er sich fragen, ob überhaupt noch ein fester Anhaltspunkt für das Bildnis Cicero's vorhanden sei. Jedenfalls kann er nicht mehr zu den früher geäusserten Worten stehen, gegenwärtig sei uns keines andern Republikaners Bildnis so sicher bekannt wie das des Cicero.

Im Vorwort zum ersten Band ist die Ikonographie der römischen Kaiser auf drei Bände von ähnlichem Umfang wie der über die Bildnisse berühmter Römer veranschlagt worden, wobei für die julisch-claudische Dynastie ein voller Band, also ein verhältnismässig grösserer Raum als für die späteren Kaiser, in Aussicht genommen war. Obgleich diese Zahl, auch wenn im Folgenden eine wesentlich concisere Behandlung angewendet würde, bei der Fülle des Stoffes eher zu knapp als zu reichlich bemessen war, gedenkt der Verfasser doch in keinem Fall über das damals festgesetzte Programm hinauszugehen. Er hat es sich im Gegenteil überlegt, ob es nicht

[1] S. Aldenhoven im 3. Heft der archäologischen Zeitung von 1885 p. 235.

möglich wäre, den ganzen noch übrigen Teil in einem einzigen Bande zu bewältigen, wo dann freilich auf eine Zusammenstellung des Materials und auf die Darlegung der Untersuchung verzichtet werden müsste, und mehr nur die Resultate gegeben werden könnten. Das Wegbleiben der Untersuchung hätte bei Fragen, die blos auf dem Wege der physiognomischen Vergleichung zu entscheiden sind, so viel nicht zu bedeuten. Das Missliche ist nur, dass je kürzer der Text, um so wünschenswerter und nötiger die Abbildungen. Und doch sieht der Verfasser voraus, dass er mit der bisherigen reichen Ausstattung, namentlich von Lichtdrucktafeln, auch nicht annähernd wird fortfahren können. Es wird daher noch weiterer Besprechung mit dem Herrn Verleger bedürfen, um festzustellen, in welchem Umfang (ein oder zwei Bände) und mit welchem Mass von bildlichen Zugaben die Fortsetzung erscheinen wird.

Was die Tafeln des vorliegenden Bandes betrifft, so sind die Uebelstände, die sich bei denen des ersten fühlbar gemacht haben, möglichst vermieden worden. Es ist sowohl im Allgemeinen eine grössere Gleichartigkeit, als auch durch Beibehaltung des schwarzen Grundes und durch Ausschliessen aller secundären, auf blosse Photographien zurückgehenden Clichés eine grössere Genauigkeit und Schönheit erstrebt worden. Aber immerhin mussten die Aufnahmen ohne Beisein des Verfassers durch verschiedene Hände und an verschiedenen Orten gemacht werden, sehr oft bei ungünstiger Beleuchtung; und so konnten Mängel und Unvollkommenheiten nicht ausbleiben. Einige darunter, wie die Verschwommenheit der rechten Hand der Agrippina auf Taf. XIX, waren übrigens nicht zu umgehen, wenn der Hauptzweck (hier scharfe Profilansicht) erreicht werden sollte. Die Statuen und Köpfe sind alle nach den Originalen, das Relief von Ravenna und sämmtliche Münzen und Gemmen nach Gypsabgüssen aufgenommen worden.

Ueber die Illustrationen ist im Verzeichnis der Abbildungen der nötige Aufschluss gegeben. Die Zeichnungen dazu rühren gleich den früheren in ihrer grossen Mehrzahl von Herrn Froer in Stuttgart und Herrn Eichler in Berlin her, die nach den Originalen alle von letzterem. In Ermanglung eines Besseren haben auch ein paar eigene Skizzen Aufnahme gefunden.

Bei den Verweisungen auf die Kataloge und Abbildungen sind natürlich die Titel vielfach in abgekürzter Form gegeben; doch, wie ich hoffe, hinreichend deutlich, um die Möglichkeit von Irrtümern auszuschliessen. Wer nicht weiss, dass bei Abbildungsverweisungen unter Clarac das Musée de sculpture, unter Bouillon das Musée des Antiques, unter Bottari das Museo Capitolino etc., und bei Katalogen

unter Benndorf und Schöne der des Laterans, unter Dütschke die antiken Bildwerke Oberitaliens, unter Gerhard die von Neapel, unter Hübner die von Madrid etc. verstanden sind, der wird sich überhaupt um die Citate nicht besonders kümmern. Nötig bemerkt zu werden, ist wohl nur Folgendes, die Ausgaben betreffend:

Von Cohen Médailles impériales ist jetzt im Gegensatz zum ersten Bande überall die zweite Ausgabe (1880) citiert, ausser in den ganz wenigen Fällen, wo ausdrücklich die erste angegeben ist.

Ebenso ist beim Museo Torlonia auf die etwas veränderten Nummern des Katalogs von 1881 verwiesen.

Die Dresdener Antiken sowie die dortigen Gypsabgüsse sind nach der vierten Auflage der Hettner'schen Kataloge (1881) citiert.

Das 1885 erschienene, mir leider erst spät zugekommene Verzeichnis der antiken Skulpturen in Berlin konnte für den Text nicht mehr benützt werden. Doch sind wenigstens die neuen Nummern statt der ganz ausser Curs gekommenen alten in die Correcturbogen eingetragen worden. — Auch auf Friederichs-Wolters „die Gypsabgüsse antiker Bildwerke in Berlin" ist nur an den Stellen, wo der Satz es erlaubte, Rücksicht genommen.

Visconti ist wieder wie im ersten Bande nach der Mailänder, Winckelmann nach der Dresdener Ausgabe citiert.

Die museographische Reihenfolge endlich, in welcher in jedem grösseren Abschnitt die erhaltenen Bildnisse aufgezählt sind, beginnt mit den öffentlichen Sammlungen Roms und geht über Neapel, Florenz, Oberitalien nach Frankreich; dann folgen Spanien, England, Deutschland, Oesterreich und der Norden.

Für die Erlaubnis zu Zeichnungen und photographischen Aufnahmen bin ich den betreffenden Museumsdirectionen sowie S. Erl. dem Grafen Eberhard von Erbach-Erbach, für die Uebersendung zahlreicher Münzabdrücke und für die Besorgung des Druckes der Münztafeln Freund Imhoof in Winterthur zu bestem Dank verpflichtet. Weitere Namen zu nennen unterlasse ich, um nicht gegen diejenigen undankbar zu erscheinen, die ich übergehe. Doch sei hiemit Allen, die meine Arbeit durch irgend welche Dienstleistungen gefördert haben, öffentlich Dank gesagt.

Basel, im Januar 1886.

J. J. Bernoulli.

INHALT.

Seite

Einleitung 1
Stammtafel des augusteischen Hauses 4
Augustus 6
Ikonographische Quellen (Münzen) 8
Historisch überlieferte Bildnisse 15
Erhaltene Bildnisse 23
1. Büsten und Statuen 23
2. Reliefs 44
3. Geschnittene Steine 46
Vergleichung und Klassificierung der Bildnisse 52
Livia 83
Direkt beglaubigte Bildnisse 85
Bildnisse, die auf blosse Aehnlichkeit basiert sind 101
Weibliche Bildnisse der augusteischen Zeit 110
Octavia 116
Marcellus 121
Julia, die Tochter des Augustus 126
Cajus und Lucius Caesar. Agrippa Postumus 131
Tiberius 138
Erhaltene Denkmäler 144
1. Statuarisches 144
2. Reliefs 155
3. Geschnittene Steine 156
Vergleichung und Klassification der Bildnisse 159
Unbekannte oder noch nicht sicher bestimmte Claudier 166
1. Statuen und Büsten 168
2. Reliefs 176
3. Geschnittene Steine 177
Frauenbildnisse des claudischen Zeitalters 180
1. Statuen und Büsten 181
2. Geschnittene Steine 195
Drusus, der Sohn des Tiberius (der jüngere Drusus) 198
Die Familie des jüngeren Drusus 207

Inhalt.

Seite

Nero Drusus (der ältere Drusus) 209
Geschnittene Steine 215
Antonia 217
Statuarische Denkmäler 218
Verification der Antoniabildnisse 225
Geschnittene Steine 228
Germanicus 230
Numismatische und glyptische Hilfsmittel 232
Erhaltene Denkmäler 236
Die ältere Agrippina 242
Ikonographische Hilfsmittel 243
Erhaltene Denkmäler 245
Nero und Drusus, die Söhne des Germanicus 252
Ueber ein paar auf die Familie des Augustus bezügliche Relief- und Cameen-Darstellungen 254
1. Das Relief von Ravenna 254
2. Pompa mit angeblich julischen Figuren in Florenz 260
3. Die Gemma Augustea in Wien 262
4. Der grosse Pariser Cameo 275
5. Das Berliner Onyxgefäss 299
Gajus Caesar (Caligula) 301
Erhaltene Denkmäler 304
1. Statuen und Büsten 304
2. Geschnittene Steine 310
Verification der Bildnisse 311
Die Gemahlinnen und Schwestern des Caligula 323
Claudius 327
Erhaltene Denkmäler 331
1. Statuen und Büsten 331
2. Reliefs 340
3. Geschnittene Steine 341
Vergleichung und Klassification der Bildnisse 344
Messalina 356
Britannicus 364
Ueber zwei auf Claudius und seine Familie bezogene Cameen . . . 368
1. Der sogenannte Triumph des Claudius im Haag 368
2. Der Cameo mit den Fruchthornbüsten in Wien 370
Die Kaiserin Agrippina 373
Nero 385
Erhaltene Denkmäler 391
1. Statuen und Büsten 391
2. Reliefs 400
3. Geschnittene Steine 400
Verification der Bildnisse 401
Die Gemahlinnen des Nero 414
1. Octavia 414
2. Poppaea 415
3. Statilia Messalina 418

Seite
Nachträge und Berichtigungen 420
Register 422
1. Sachregister 422
2. Ortsregister 425
3. Verweisungen für die Gemmen- und Münztafeln 435

Verzeichnis der Abbildungen.

I. Text-Illustrationen.

Seite

Fig. 1. Augustusbüste im capitolinischen Museum (nach Photogr.) . . 24
Fig. 2. Statue des Augustus von Primaporta im Vaticum (nach Photogr.) 25
Fig. 3. Colossalkopf des Augustus im Mus. Chiaramonti (nach Photogr.) 28
Fig. 4. Colossalkopf im Giardino della Pigna (nach Photogr.) 29
Fig. 5. Angeblich alter Augustus im Vatican (nach Photogr.) 30
Fig. 6. Augustus als junger Mann in Florenz (nach Photogr.) 35
Fig. 7. Bronzebüstchen des Augustus im Louvre, Face und Profil (nach Frölner Musée de France) 38
Fig. 8. Jugendlicher Augustus (?) in Madrid (nach Phot. des Gypsabg.) 40
Fig. 9. Augustuskopf in München (nach Photogr.) 42
Fig. 10. Bronzebüstchen der Livia im Louvre, Face und Profil (nach Frölner Musée de France) 89
Fig. 11. Kopf einer sitzenden Statue (Livia?) im Museo arqueol. zu Madrid (nach Skizze) 92
Fig. 12. Kopf der borghesischen Livia-(?)Statue im Louvre, Face und Profil (nach Mongez) 102
Fig. 13. Frauenkopf in Toulouse (nach Skizze) 113
Fig. 14. Frauenbüste in Berlin (nach dem Original) 114
Fig. 15. Frauenbüste in Berlin (nach dem Original) 114
Fig. 16. Basaltkopf der Octavia (?) im Louvre (nach Photogr.) 119
Fig. 17. Kopf der sog. Marcellusstatue im Vaticau, Face und Profil (nach Mongez) 123
Fig. 18. Knabenkopf in Arles (nach Photogr.) 124
Fig. 19. Tiberiusstatue von Veji im Museo Chiaramonti (nach Photogr.) 145
Fig. 20. Tiberiusstatue von Piperno im Mus. Chiaramonti (nach Photogr.) 146
Fig. 21. Kopf derselben (nach dem Original) 147
Fig. 22. Jugendlicher Tiberius in Berlin (die Vorderansicht nach Photographie, die Profilansicht nach dem Original) 154
Fig. 23. Kopf eines jungen Claudiers im Vatican (nach dem Original) . 169
Fig. 24. Claudiersstatue von Veji (Germanicus?) im Lateran (nach Photogr.) 170
Fig. 25. Claudischer Jünglingskopf im Lateran, Face und Profil (nach dem Original) 171

Seite

Fig. 26. Jünglingskopf in der Akademie von S. Fernando in Madrid (nach Photographie des Gypsabgusses) 175
Fig. 27. Oberteil der sog. Domitia im Museo Chiaramonti (nach Photogr.) 182
Fig. 28. Kopf im Pal. Chigi zu Rom (ang. jüngere Agrippina), Face und Profil (nach Photographie) 185
Fig. 29. Büste der sog. Messalina in Florenz (nach Photographie) . . . 188
Fig. 30. Büste der älteren Agrippina im Louvre (nach Photographie) . 190
Fig. 31. Statue der Agrippina in München (nach Photographie) . . . 192
Fig. 32. Sog. Messalinakopf in München, Face und Profil (nach Photogr.) 193
Fig. 33. Büste der sog. jüngeren Agrippina in Köln (nach dem Original) 194
Fig. 34. a. und b. Kopf der Statue des jüngeren Drusus in Turin, Face und Profil (nach Mongez) 200
Fig. 35. Kopf des jüngeren Drusus im Museo arqueolog. zu Madrid (nach Skizze) 201
Fig. 36. Kopf des jüngeren Drusus in Cordova (nach Photographie) . . 201
Fig. 37. Büste des jüngeren Drusus in Erbach, Face u. Profil (nach Photogr.) 202
Fig. 38. Campana'sche Büste des jüngeren Drusus im Louvre (die Vorderansicht nach Photographie, die Profilansicht nach Skizze) . . 203
Fig. 39. Bronzekopf des Nero Drusus (?) im Louvre, Face und Profil (nach Mongez) 212
Fig 40. Büste des sog. Nero Drusus in Erbach (nach Photographie) . . 213
Fig. 41. Sog. Antoniakopf im Museo Chiaramonti (nach dem Original) . 219
Fig. 42. Matronenkopf im Museo Chiaramonti (nach dem Original) . . . 220
Fig. 43. a. und b. Sog. Clytia im brit. Museum, Face und Profil (nach Hübner Bildnis einer Römerin) 222
Fig. 44. Oberteil der fälschlich sog. Agrippina im Capitol (nach Photogr.) 246
Fig. 45. Cameo Hawkins (nach Wieseler Gött. Nachrichten) 277
Fig. 46. Kopf des Caligula (?) im Lateran (nach dem Original) 305
Fig. 47. Bronzebüste des Caligula in Turin, Face und Profil (nach Mongez) 307
Fig. 48. Büste des Claudius (?) im Capitol (nach Photographie) 331
Fig. 49. Colossalkopf des Claudius von Otricoli im Vatican (nach Photogr.) 333
Fig. 50. Bronzebüste des Claudius im Louvre, Face u. Profil (nach Mongez) 336
Fig. 51. a. und b. Claudiusbüste in Madrid, Face und Profil (nach Mongez mit umgekehrten Seiten) 338
Fig. 52. Cameo in Windsor Castle (nach dem Lichtdruck in der Archaeologia) 342
Fig. 53. Statue der sog. Messalina und des Britannicus im Louvre (nach Mongez) 361
Fig. 54. Knabenkopf des Nero im Capitol (nach Skizze) 391
Fig. 55. Bärtiger Nerokopf im Capitol (nach Photographie) 392
Fig. 56. Angeblicher Nerokopf im Vatican (nach dem Original) 333
Fig. 57. Nerokopf im Museum des Palatin (nach Skizze) 394
Fig. 58. Bärtige Nerobüste im Louvre (nach Photographie) 397
Fig. 59. Nerokopf im brit. Museum (nach Photographie) 398

II. Tafeln.

I. Statue des Augustus von Primaporta im Braccio nuovo des Vaticans.
II. Jugendlicher Augustus im Museo Chiaramonti.
III. Augustus (sog. Caligula) in der Statuengallerie des Vaticans.
IV. Bronzekopf des Augustus in der vaticanischen Bibliothek.
V. Angebliche Statue der Livia von Pompeji in Neapel.
VI. Relief in San Vitale zu Ravenna.
VII. Büste des Tiberius im Louvre.
VIII. Statue des sog. Drusus von Pompeji in Neapel.
IX. Statue von Veji im Lateran: Germanicus oder der j. Drusus.
X. Statue des Germanicus von Gabii im Louvre.
XI. Büste des Germanicus im Schloss Erbach.
XII. Büste eines jungen Claudiers im capitolinischen Museum.
XIII. Statue eines Claudiers (Nero Drusus?) von Cervetri im Lateran.
XIV. Statue der Antonia (?) im Louvre (Samml. Campana).
XV. Büste der älteren Agrippina im capitolinischen Museum.
XVI. Statue des sog. Caligula von Gabii im Louvre.
XVII. Statue des Claudius in der Rotonde des Vaticans.
XVIII. Kopf des Claudius im Museum zu Braunschweig.
XIX. Statue der jüngeren Agrippina von Cervetri im Mus. des Laterans.
XX. Statue der jüng. Agrippina (?) in der Glyptothek zu München.
XXI. Jüngere Agrippina (?) im Museo Chiaramonti.
XXII. Sitzende Matronenstatue im Museum zu Neapel.
XXIII. Nerokopf in München.
XXIV. Bronzekopf des Nero in der vaticanischen Bibliothek.
XXV. Büste des Nero im Louvre.
XXVI. Erste Gemmentafel[1].
XXVII. Zweite Gemmentafel.
XXVIII. Dritte Gemmentafel.
XXIX. Gemma Augustea in Wien.
XXX. Der grosse Pariser Cameo.
XXXI. Der Cameo mit den Fruchthornbüsten in Wien.
XXXII. Erste Münztafel[1].
XXXIII. Zweite Münztafel.
XXXIV. Dritte Münztafel.
XXXV. Vierte Münztafel.

[1] Die näheren Verweisungen für die Gemmen- und Münztafeln s. am Schluss.

Einleitung.

Wie vom allgemein historischen Standpunkt aus die Geschichte der julisch-claudischen Dynastie eine bestimmt abgegrenzte Periode der römischen Kaiserzeit bildet, so ordnen sich auch ikonographisch die auf sie bezüglichen Bildnisse zu einer verwandtschaftlichen Gruppe zusammen; verwandtschaftlich teils in positivem Sinne, indem die dargestellten Personen wirklich als Glieder einer gemeinsamen Familie erscheinen, teils negativ im Vergleich zu den früheren republikanischen und zu den späteren flavischen und antoninischen Typen. Und zwar sind wir in dieser Periode, Dank den besseren und reichlicher fliessenden Quellen, nicht wie später fast ausschliesslich auf die regierenden Kaiser und ihre Gemahlinnen beschränkt; sondern wir können daneben noch eine Anzahl von Prinzen und von weiblichen Mitgliedern des Herrscherhauses und, weil das Prinzentum häufig mit dem Feldherrnamt zusammenfällt, einige der bedeutendsten Feldherrn jener Zeit in die Reihenfolge der erhaltenen oder wenigstens der zu besprechenden Bildnisse aufnehmen. Also neben Augustus und Livia auch noch die Schwester des Augustus Octavia und deren Sohn Marcellus, seine Tochter Julia und deren Söhne Cajus und Lucius; neben Tiberius seinen Bruder Nero Drusus und dessen Gemahlin Antonia, sowie die Söhne und Schwiegertöchter des claudischen Brüderpaars, dort den jüngeren Drusus mit seiner Familie, hier Germanicus mit der älteren Agrippina und seinen Söhnen Nero und Drusus; neben Caligula seine Schwester Drusilla; neben Claudius endlich und Nero nicht bloss je zwei von ihren Gemahlinnen, Messalina und die jüngere Agrippina, Octavia und Poppaea, sondern auch den Sohn des Claudius und der Messalina, Britannicus.

Dabei darf freilich nicht verschwiegen werden, dass für die Bildnisse dieser Prinzen und ihrer Angehörigen unsere Quellen in den meisten Fällen nicht völlig hinreichen, und dass durch ihre Mitberück-

sichtigung die Ikonographie des julischen Kaiserhauses einen vielfach schwankenden Charakter erhält. Sicher und in grösserer Zahl zu identifizieren sind eben doch nur die Kaiserbildnisse, sofern man nicht auch bei ihnen noch eine Ausnahme statuieren muss (Caligula). Bei den Prinzen und bei den weiblichen Personen gelangt man nirgends zu einem sauberen, unantastbaren, absoluten Resultat. Immer fehlt noch dies oder jenes zum vollständigen Beweis. Das eine Mal sind die Quellen selber miteinander im Widerspruch, das andere Mal sprechen sie gleich stark für zwei physiognomisch unvereinbare Typen, oder sie sind, wie überall da, wo das Ergebnis von einer vereinzelten oder von nur wenigen Münzen abhängt, nicht zuverlässig genug, um allgemein verbindliche Annahmen zu begründen. So kommt es, dass der Grad der Beglaubigung bei diesen Bildnissen ein höchst verschiedener ist. Durchweg gesichert sind bloss Augustus, Tiberius, Claudius. Bei Caligula und Nero führt namentlich die Echtheitsfrage bereits zu wesentlichen Schwierigkeiten. Von den Prinzen ist in einzelnen Exemplaren am besten beglaubigt der jüngere Drusus und nächst ihm Germanicus; von den Kaiserfrauen Livia und die jüngere Agrippina. Doch können mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit auch Octavia, Antonia und die ältere Agrippina nachgewiesen werden. Julia, Nero Drusus und Messalina sind schon sehr precär, und mit den jugendlichen Prinzen Marcellus, Cajus und Lucius, Britannicus, oder mit den Frauen des Nero und den Schwestern des Caligula betritt man ganz entschieden das Gebiet der Hypothesen. — Wir sind nicht davor zurückgeschreckt, uns bisweilen auch auf dieses letztere zu begeben; es schien uns fast zu unserer Aufgabe zu gehören. Ob wir es zu oft gethan, und ob wir zu weit gegangen, mögen die sachkundigen Leser entscheiden.

Diesem verhältnismässigen Reichtum des gegenständlichen Materials entspricht eine nicht minder bemerkenswerte Fülle und Mannigfaltigkeit des künstlerischen, welche besonders darin zu Tage tritt, dass neben den monumentalen Ueberresten in Marmor und Bronze noch eine ganz ungewöhnliche Zahl von hervorragenden Werken der Kleinkunst vorhanden sind, welche ebenfalls in dieses Kapitel einschlagen. Wir meinen die vielen auf das augusteische Haus bezüglichen, durch Grösse, Darstellung und Technik ausgezeichneten Cameen, darunter die sog. Apotheose des Augustus in Paris, die Gemma Augustea und die claudische Fruchthorngemme in Wien, sowie der Chalcedon mit dem neben Roma thronenden Augustus ebenda, dann die sog. Germanicusgemmen in Paris, die grossen auf Augustus, Tiberius, Claudius gedeuteten Brustbilder in London, Wien, Windsor, der sog. Triumph des Claudius in Petersburg u. a.; Cameen, die, wenn

auch im Einzelnen von griechischen Werken übertroffen, doch, als Ganzes betrachtet, für uns die Blütezeit der ikonischen Steinschneidekunst repräsentieren. Dieselben bilden nicht bloss eine numerische Zugabe zu den statuarischen Werken, sondern sind teils als Quellenmaterial, teils als Deutungsprobleme aufs Engste mit den übrigen Bestimmungen verflochten, und durften, wenn auch sonst eine getrennte Behandlung der Werke der Gross- und der Kleinkunst möglich wäre, für die vorliegende Periode unter keinen Umständen beiseite gelassen werden. Wir haben denjenigen Cameen, welche eine grössere Figurenzahl enthalten, und welche sich demgemäss auf mehrere Personen zugleich beziehen, besondere Abschnitte gewidmet, und diese jeweilen erst hinter der Besprechung der Einzeltypen eingeschaltet, d. h. da, wo es für die Erklärung der betreffenden Darstellungen am passendsten schien, nicht wo es ihr Quellencharakter eigentlich verlangte. Denn der letztere ist doch meist ein bedingter, sodass nur wenige statuarische Werke in ihrer Deutung direkt von ihnen abhängig sind, während umgekehrt zu ihrer eigenen Erklärung die vorhergehende Feststellung der einschlägigen Typen sehr notwendig. Daher folgt der Abschnitt über die Gemma Augustea und über den grossen Pariser Cameo erst hinter den Prinzen des tiberianischen Hauses, und der über die Gemma Claudia und über den sog. Triumph des Claudius erst hinter dem vierten Kaiser und seinen Familiengliedern. Wo schon vorher auf sie Rücksicht genommen werden musste, geschah es mit Verweisung auf das Resultat der späteren Untersuchung. Ueber das Beuth'sche Onyxgefäss in Berlin, dessen Figuren ikonographisch irrelevant, ist am Schluss der ersten Cameengruppe in Kürze das Nötige gesagt worden. — In die gleiche Kategorie wie die historischen Gemmen fällt auch das sachlich verwandte Relief von Ravenna, und je nach der Deutung, eine pompa mit fast lebensgrossen Figuren in den Uffizien zu Florenz, während sonst die Kunstgattung des Reliefs keine erhebliche Ausbeute für die Bildniskunde liefert.

Zur besseren Uebersicht und zur Veranschaulichung der Verwandtschaftsverhältnisse schicken wir den Einzelbetrachtungen eine Stammtafel des augusteischen Hauses voraus.

Stammtafel des au-

C. Octavius, Praet. 61 v. Chr.
Gem. Atia, Nichte des C. Jul. Caesar.

Octavia.* — Octavianus AUGUSTUS.
Gem. (1. Clodia) 2. Scribonia, verstossen 39 v. Chr.

Julia, † 14 n. Chr.
Gem. (1. M. Marcellus) 2. M. Agrippa (3. Tiberius.)

C. Caesar. † 4 n. C. — L. Caesar. † 2 n. C. — Julia d. j. † 28 n. C. — Agrippina d. ä. † 33 n. C. — Agrippa postumus.
Gem. L. Aemilius.

M. Aem. Lepidus. — Aemilia Lepida.
Gem. Drusilla. — Jun. Silanus.

* Octavia.
1. *Gem.* C. Marcellus Cos. 50. — 2. *Gem.* M. Antonius III vir.

M. Marcellus. — Marcella. — Antonia d. ä. — Antonia d. j.
Gem. Julia Augusti. — M. Agrippa. — L. Domitius. — Nero Drusus.

Cn. Domitius. — Domitia. — Domitia Lepida.
Gem. Agrippina d. j. — M. Val. Messala.

L. Domitius Ahenob. — Val. Messalina.
(durch Adopt. Claudius NERO.) — *Gem.* CLAUDIUS.

gusteischen Hauses.

3. Livia Drusilla, früh. Gem. des Ti. Claudius Nero.
† 29 n. Chr.

TIBERIUS, † 37 n. Chr.
Gem. Vipsania Agrippina.

Nero Drusus, † 9 v. C.
Antonia d. j.

Drusus d. j.,
† 23 n. C.
Gem. Livia (Livilla).

Germanicus.
† 19 n. C.
Agrippina d. ä.

Livia (Livilla).
† 31 n. C.

CLAUDIUS.
† 54 n. C.
Val. Messalina [1]).

Julia. Ti. Gemellus.

Britannicus
† 55 n. C.

Octavia
† 62 n. C.
Gem. Nero.

Nero.
† 31 n. C.
Gem. Julia.

Drusus.
† 33 n. C.
Aem. Lepida.

CALIGULA.
† 41 n. C.

Agrippina j.
† 59.
Cn. Domitius.

Drusilla.
† 38.

Livilla.

L. Domitius (NERO).
Gem. 1. Octavia. 2. Poppaea. 3. Stat. Messalina.

[1]) Frühere Gemahlinnen des Claudius.
a. Claudia Urgulanilla.

Drusus. Claudia.

b. Aelia Petina.

Antonia.
Gem. Faustus Sulla.

Augustus.

Die hauptsächlichsten Daten aus dem Leben des Augustus sind folgende:

63 *vor Chr.* Geburt des C. Octavius zu Rom[1].

48. Er wird mit der Männertoga bekleidet und zum Pontifex gewählt. Schwankende Gesundheit.

45. Octavius folgt seinem Grossoheim Caesar in den spanischen Krieg gegen die Söhne des Pompejus, und begiebt sich dann nach Apollonia, um seine Studien zu vollenden.

44. Caesars Tod. Octavius eilt nach Italien, erfährt seine Adoption und nennt sich C. Julius Caesar Octavianus (19jährig). M. Antonius verweigert ihm die Herausgabe der Erbschaft und reisst gegen den Willen des Senats das cisalpinische Gallien an sich.

43. Octavian wird auf Cicero's Betrieb in den Senat aufgenommen und zum Proprätor ernannt. Als solcher zieht er mit den Consuln gegen Antonius. Dieser wird bei Mutina geschlagen.

Vom Senat zurückgesetzt, verbindet sich Octavian mit Antonius und Lepidus zum 2. Triumvirat (Vermählung des Octavian mit Clodia, der Stieftochter des Antonius), erzwingt das Consulat und leitet die caesarische Blutrache ein. Proscriptionen.

42. Antonius und Octavian ziehen gegen die Republikaner nach Griechenland. Brutus und Cassius bei Philippi geschlagen.

41. Octavian geht nach Italien zurück, um den Veteranen die versprochenen Ländereien anzuweisen. Fulvia, die Gemahlin des Antonius, stellt sich auf die Seite der Beraubten und erregt den perusinischen Krieg. Clodia von Octavian zurückgeschickt.

[1] Der Stammort der Octavier war Velitrae (Dio XLV. 1); aber dass auch Augustus dort geboren, war nur Localsage. Vgl. Suet. Aug. 5. 6.

40. Einnahme von Perusia. Fulvia nach Griechenland (†). Octavian vermählt sich mit Scribonia, um ihren Verwandten, den S. Pompejus, von Antonius abzuziehen.

Antonius in Bruudusium zurückgewiesen, verbindet sich mit S. Pompejus gegen Octavian; aber die Veteranen vermitteln den Frieden. Antonius heiratet die Octavia.

39. S. Pompejus, vom Frieden ausgeschlossen, erzwingt den Vertrag von Misenum. Antonius nach dem Osten.

38. Octavian vermählt sich mit Livia. Neue Zerwürfnisse mit S. Pompejus. Sicilischer Krieg.

36. Pompejus von M. Agrippa bei Naulochos besiegt. Lepidus verliert Heer und Provinzeu.

35 u. 34. Feldzüge des Octavian gegen die Alpenvölker und in Dalmatien.

32. Bruch mit Antonius. Der Senat erklärt der Kleopatra den Krieg.

31. Der Seesieg bei Actium macht den Octavian zum Alleinherrscher.

30. Antonius' und Kleopatra's Tod. Aegypten wird römische Provinz.

29. Octavian nach Rom zurück. Er feiert einen dreifachen Triumph, beschenkt Soldaten und Volk und lässt den Janustempel schliessen. Gründung des Tempels des palatinischen Apollo.

Imperator auf Lebenszeit und princeps senatus.

27. Er will in den Privatstand zurücktreten. Der Senat fordert sein Bleiben und erteilt ihm den Titel Augustus. Sein Haus wird mit dem Eichenkranz und mit Lorbeerreisern geschmückt.

Organisation der Provinz Gallien. Feldzug gegen die Cantabrer.

25. Der Janustempel zum zweitenmal geschlossen.

23. Genesung von einer gefährlichen Krankheit. Senat und Volk erteilen ihm die lebenslängliche tribunicische Gewalt.

Unbegrenztes Begnadigungsrecht.

22—19. Augustus bereist Sicilien und die östlichen Provinzen (Syrien).

20. Der Partherkönig Phraates giebt die dem Crassus abgenommenen Feldzeichen zurück.

29. Nach seiner Rückkehr (Tag der Augustalien) wird ihm die consularische Gewalt auf Lebenszeit übertragen.

16. Feldzugspläne zur Sicherung der Nordgrenze (Elbe, Donau). Er begiebt sich mit Tiberius nach Gallien.

15. Tiberius und Drusus unterwerfen die Alpenvölker.
13. Dem aus Spanien und Gallien zurückgekehrten Augustus wird vom Senat die ara pacis auf dem Marsfeld geweiht.
11. Beginn der Feldzüge des Drusus gegen die Germanen, des Tiberius gegen die Pannonier.
Augustus Pontifex maximus. Agrippa's Tod.
10. Einweihung des Marcellustempels.
9. Drusus' Tod in Deutschland.
2 *nach Chr.* L. Caesar, der Enkel des Augustus, stirbt in Massilia.
4. C. Caesar, der Bruder des vorigen, stirbt in Lycien.
4. Adoption des Tiberius durch Augustus, des Germanicus durch Tiberius.
6—9. Grosser Aufstand der Pannonier und Dalmatier. Augustus begiebt sich nach Ariminum (8). Tiberius, von Germanicus unterstützt, wird endlich der Empörung Meister.
9. Niederlage des Varus im Teutoburgerwald.
14. (19. August) Tod des Augustus in Nola (76 Jahre alt).

Was den Charakter des Augustus betrifft, so erinnern wir nur flüchtig daran, dass er im Gegensatz zu dem sinnlich erregbaren Antonius ein Mann von kühler Bedächtigkeit und strenger Selbstbeherrschung war, immer besonnen und mässig, nach wohlerwogenen Gründen, nicht nach Eingebungen der Leidenschaft oder der augenblicklichen Stimmung handelnd; dass er mit überlegener Menschenkenntniss die Gedanken der Andern zu durchschauen und ihren Wert zu beurteilen, und mit ebenso grosser Verstellungskunst seine eigenen Gedanken zu verbergen wusste. Je nach den Umständen war er tkatkräftig oder geschmeidig, hart oder milde; doch neigte er seiner Natur nach mehr zum zweiten. Dass es ihm nicht an Gefühl fehlte, wie manche Schriftsteller andeuten, zeigt seine Empfänglichkeit für Freundschaft und der herbe Schmerz, den ihm sein Familienunglück verursachte. Als Herrscher war er treu für das Volkswohl bedacht, im Umgang leutselig, im Privatleben einfach und prunklos[1].

Ikonographische Quellen (Münzen).

Es kann vielleicht überflüssig erscheinen, alle zur Identifizierung der Augustusbildnisse dienlichen Quellen und Hilfsmittel aufzuzählen.

[1] Eingehendere Schilderungen und Beurteilungen s. namentlich bei Drumann G. Roms IV, p. 285—302; Höck Röm. Gesch. I. p. 416 ff.; Schiller Gesch. der röm. Kaiserzeit I. p. 123 ff.

Denn in Wirklichkeit geht der Prozess der Identifizierung jetzt wenigstens nicht mehr auf dem umständlichen Wege umfassender Quellenvergleichung vor sich. Es hat keinen Zweck, die kümmerlichen Notizen der Schriftsteller und die Münzen zu Rate zu ziehen, nachdem sich vortreffliche Büsten und Statuen gefunden haben, welche durch Aufschrift oder durch anderweitige Indizien als Augustusbildnisse dokumentiert sind. Und selbst auf diese unmittelbar beglaubigten Denkmäler braucht man nicht notwendig zurückzugehen, da jedes andere gute und gesicherte Bildnis ebensowohl als Kriterium und Massstab dienen kann.

Wenn wir gleichwohl das Bezügliche hier zusammenstellen, so geschieht es nicht etwa aus pedantischer Sucht nach Gründlichkeit, sondern weil die Kenntnis der Quellen bis zu einem gewissen Grad Selbstzweck, und weil es von Wert ist, sie vorkommenden Falls an den ermittelten Denkmälern auf ihre Glaubwürdigkeit prüfen zu können.

Um mit dem minder wichtigen litterarischen Teil zu beginnen, so lautet die Hauptstelle über das Aenssere des Augustus bei Sueton folgendermassen:[1]

„Er war von hervorragender und durch alle Lebensalter hindurch überaus reizvoller Schönheit, obgleich er alle kosmetischen Mittel verschmähte und in der Pflege des Haupthaars so gleichgiltig war, dass er in hastiger Eile sich von Mehreren zugleich behandeln und den Bart bald schneiden, bald rasieren liess[2], auch während dessen entweder etwas las oder etwas schrieb. Seine Miene, sowohl im Gespräch, als wenn er schwieg, war so ruhig und heiter, dass einer der vornehmsten Gallier bei den Seinigen gestand, er sei dadurch erweicht und abgehalten worden, ihn, wie er beabsichtigt hatte, beim Uebergang über die Alpen, nachdem er sich unter dem Vorwand einer Unterredung Zutritt verschafft hatte, in den Abgrund zu stürzen. Er hatte helle und glänzende Augen, in denen man nach seiner Meinung eine gewisse

[1] Sueton Aug. 79. Vgl. Drumann Gesch. Roms IV. p. 286 f.

[2] *Quamquam et omnis lenocinii negligens et in capite comendo tam incuriosus, ut raptim compluribus simul tonsoribus operam daret ac modo tonderet modo raderet.* Wie man sich den logischen Zusammenhang zwischen der dem Augustus zugeschriebenen Verachtung äusserer Reizmittel und der gleichzeitigen Behandlung durch mehrere Haarkünstler oder Barbiere zurecht zu legen hat, darf hier unerörtert bleiben. Dagegen sehe ich nicht, mit welchem Recht man aus dieser Stelle das gerade Gegenteil des Obigen herauslesen und den Augustus „nicht wenig auf sein Aeusseres bedacht" sein lassen kann (wie Hübner im Berl. Winckelmannsprogr. 1868, p. 10, Anm. 20). — In Beziehung auf den Bart bemerkt Plinius (H. N. VIII, 211) abweichend von Sueton: *Divus Augustus cultris semper usus est.*

göttliche Kraft erkennen sollte; wie es ihm denn Vergnügen machte, wenn jemand vor der Schärfe seines Blickes wie vor dem Glanz der Sonne die Augenlider senkte. Aber im Alter sah er mit dem linken nicht mehr viel. Seine Zähne waren lückenhaft, klein und schlecht. Sein Haar leicht gekrümmt *(leviter inflexum)* und blond; seine Augenbrauen liefen zusammen. Die Ohren waren von mässiger Grösse, die Nase oben auswärts gebogen, unterhalb eingezogen *(nasum et a summo eminentiorem et ab imo deductiorem)*, die Gesichtsfarbe in der Mitte zwischen dunkel und weiss. Von Statur war er eher klein, obwohl Julius Marathus, sein Freigelassener und Historiograph, angiebt, er sei $5^3/_4$ Fuss hoch gewesen. Aber dies wurde durch das Ebenmass der Glieder verdeckt, so dass es nur beim Vergleich mit einem neben ihm stehenden Grösseren auffiel."

Von der niederbohrenden Gewalt seines Blickes spricht beiläufig auch Tacitus, oder lässt er den Germanicus in seiner Anrede an die meuterischen Legionen sprechen[1]: „Der vergötterte Augustus hat mit Miene und Blick die Legionen bei Actium in Schrecken gesetzt." — Und Plinius sagt ungefähr dasselbe was Sueton mit folgenden Worten[2]: „Augustus hatte bläulich graue Augen nach Art der Pferde, von aussergewöhnlich glänzender Grösse. Deshalb erregte es seinen Unwillen, wenn man dieselben schärfer anblickte," d. h. eben, wenn man seinen Blick zu ertragen wagte und die Augen nicht vor demselben niederschlug. Selbst in der kurzen Epitome, die den Namen des Aurelius Victor führt, wird nicht vergessen, die Schönheit seiner Augen hervorzuheben[3]. — Ob auch die „Zwillingsflammen", welche Vergil den Schläfen des Augustus entsprühen lässt[4], auf seine Augen zu beziehen sind und in diesem Sinne gedeutet werden dürfen, ist weniger sicher. Hier scheint vielmehr von einer Art Nimbus (schwerlich vom Glanz des Helmes) die Rede zu sein.

In Betreff der Barttracht sagt Dio[5], dass sich Augustus im Jahr 39 v. Chr., also 24jährig, zum erstenmal den Bart habe abnehmen lassen und dass er für die Zukunft ausser in Trauerfällen das Kinn glatt behalten habe. Nach dem Zusatz: „Denn schon begann er

[1] Tacitus Annal. I, 42.

[2] Plinius H. N. XI. 143: *Divo Augusto equorum modo glauci fuere oculi, supraque hominem albicantis magnitudinis. Quam ob causam diligentius spectari eos iracunde ferebat.*

[3] Aur. Victor De vita et moribus imperat. epit. I: *Fuit mitis, gravis, civilis animi, lepidi, corpore toto pulcher, sed magis oculis.*

[4] Verg. Aen. VIII. 680: *Geminas cui tempora flammas*
Laeta vomunt.

[5] Dio XLVIII. 34.

sich um Livia zu bewerben," scheint dies besonders für Freier unumgängliche Sitte gewesen zu sein. Ueber spätere Trauerfälle siehe bei Anlass der Münzen. Der hauptsächlichste war die Niederlage des Varus (9. n. Chr.), infolge deren mehrere Monate hindurch kein Scheermesser an sein Haupt kam[1].

Plastisch darstellbare und charakteristische Züge sind übrigens von alle dem nur die Heiterkeit seiner Miene, die leicht gekrümmten Haare, die zusammenlaufenden Brauen, die gebogene Nase, und wenn man will, die Pferdeaugen des Plinius, deren aussergewöhnliche Grösse jedoch durch die Bildwerke nicht bestätigt wird. Was von der Farbe des Haares, des Gesichts und der Augen gesagt wird, konnte in der Plastik natürlich nicht zum Ausdruck kommen. Aus eben diesem Grunde, als ikonographisch unverwendbar, darf übergangen werden, was uns bei Sueton und Anderen weiter über die Muttermale des Augustus, über seine Schwäche in der linken Hüfte, über die Krankheiten, denen er unterworfen war, ja selbst, was uns über seine Kleidung berichtet wird. Nur das etwa ist in letzterer Beziehung hier von einigem Belang, dass er die nationale Toga in Ehren hielt, weshalb man ihn niemals in ausländischer Tracht sah[2], wie er auch darauf hielt, dass man bei öffentlichen Verhandlungen in der Toga erschien[3].

Ausser diesen von den alten Schriftstellern mitgeteilten Notizen über Augustus äussere Erscheinung, welche für sich allein bei weitem kein genügendes Kriterium bieten würden, um die noch vorhandenen Büsten und Statuen wieder zu erkennen, besitzen wir nun noch eine Anzahl von monumentalen Quellen: Einige durch Inschriften beglaubigte oder durch Fundberichte präjudizierte Marmor- und Bronzebildnisse, ein paar Relief- und Gemmendarstellungen, auf welchen Augustus aus dem Zusammenhang der ganzen Komposition kenntlich ist, und vor Allem die Münzen.

Durch Aufschrift bezeugt ist das kleine Bronzebüstchen des Louvre, das 1616 zu Neuilly-le-Réal gefunden wurde (unten Nr. 57). Durch den Fundort präjudiziert, obgleich damit noch kein Beweis für die Richtigkeit der Deutung geleistet wäre; die Statue von Prima-

---

[1] Sueton Aug. 23: *Per continuos menses barba capilloque summisso.*

[2] Nicol. Damasc. 4.

[3] Suet. Aug. 40: *Habitum vestitumque pristinum reducere studuit: ac viso quondam pro contione pullatorum turba, indignabundus et clamitans:*

En Romanos, rerum dominos, gentemque togatam!

negotium aedilibus dedit, nequem posthac paterentur in foro circave nisi positis lacernis togatum consistere.

porta (Nr. 6), wo die Villa der Livia ad gallinas stand; einigermassen auch die mit anderen Gliedern der augusteischen Familie zusammengefundenen Denkmäler von Otricoli (zwei Statuen im Vatican, unter Nr. 13 u. Nr. 18), von Veji (Colossalköpfe im M. Chiaramonti und im Lateran, Nr. 8 u. Nr. 21) und von Cervetri (Colossalkopf im Lateran, Nr. 20). Von Relief- oder Gemmendarstellungen ist namentlich der durch den Capricornus bezeichnete August des grossen Wiener Cameo (m n) und die verschleierte Halbfigur mit der Strahlenkrone auf dem grossen Pariser (11) hier zu nennen, wogegen der Augustus auf dem Relief von Ravenna (Nr. 103) seiner Verstümmelung wegen, und die Figürchen auf den Altären im Vatican (Nr. 99) und in den Uffizien (Nr. 102) ihrer flüchtigen Arbeit wegen nur sehr untergeordneten Quellenwert besitzen.

Den ersten Rang, abgesehen von dem spät gefundenen Pariser Bronzebüstchen, nehmen aber, wie bei den meisten Kaiserporträts, die Münzen ein. Nur hat ihre Funktion, als Quelle zu dienen, wie schon bemerkt, faktisch ihre Bedeutung verloren, weil die jetzt in grosser Zahl ermittelten Rundwerke ein viel besserer und unmittelbarerer Wegweiser sind als alle Münztypen, die ja doch stets bloss das Profil zeigen. Es wird daher nicht nötig sein, eine detaillierte Analyse der letzteren zu geben, sondern es wird genügen, sie von 2 Hauptgesichtspunkten aus, von dem ihrer Altersstufen und von dem ihrer äusseren Abzeichen, kurz zu betrachten.

Datierbare Münzen mit dem Bildnis des Augustus giebt es vom Jahre 43 vor Chr., also von seinem zwanzigsten Lebensjahre an[1]; und dann fehlen sie, wenn sie auch in den letzten zwei Jahrzehnten seines Lebens seltener werden, in keiner Periode gänzlich. Nicht alle geben ein treues Abbild seines jeweiligen Alters. Die Stempelschneider haben sich häufig an die bereits bestehenden Typen gehalten, ohne auf das vorgeschrittene Alter Rücksicht zu nehmen, wie ja wirklich alte Züge überhaupt nur solchen Kaisern gegeben werden, die schon alt auf den Thron kamen. Doch tritt diese Incongruenz erst später, etwa in den letzten drei Dezennien seiner Regierung hervor. Solange er in der Blüte seiner Jahre stand, hatte man keinen Grund, ihn jünger darzustellen, als er zur Zeit der Prägung war.

Ob es auch als Zeichen der Jugend zu fassen, dass er auf den

[1] Manche glauben an Münzen mit Octaviansbildnissen vor dem Triumvirat. S. Mommsen Staatsr. II. 684. Anm. 5. Doch lässt sich kein Beweis dafür erbringen.

frühesten Münzen mit sprossendem Barte dargestellt ist[1]? Man sollte es wohl glauben, da Dio sagt, Augustus habe den Bart erst im Jahr 39 v. Chr. abgelegt. Indessen reicht die Bärtigkeit der Münzbildnisse bis zum Jahr 36, und vereinzelt treffen wir sie sogar noch im Jahre 32 v. Chr.[2]. Dieser scheinbare Widerspruch ist nur so zu lösen, dass man den Bart auf den Münzen nach 39 als Trauerzeichen fasst, was ja mit Bezug auf die Niederlage im sicilischen Krieg keine unpassende Erklärung zu sein scheint. Die bärtigen Bildnisse des Jahres 32 vor Chr. wären dann etwa durch den Ausbruch des Bürgerkriegs motiviert. Wenn dies aber der Fall, so liegt es ausserordentlich nahe, auch bei den Münzen des Jahres 43 (wie bei den gleichzeitigen mit dem Bildniss des M. Antonius) an die Trauer um Caesar zu denken. In Wirklichkeit traf eben damals das erste Sprossen des Bartes und die Veranlassung zur Trauer zusammen. Welches von beiden die Münzmeister andeuten wollten, oder ob sie beides zugleich andeuten wollten, wird uns nicht gesagt. Es scheint mir aber nach der sonstigen Strenge der numismatischen Symbolik, dass der Bart nicht wohl innerhalb eines ganz kurzen Zeitraums, das eine Mal ein Zeichen der Jugend, das andere Mal ein Zeichen der Trauer sein kann. Und so möchte schliesslich überall eher das Letztere gemeint sein.

Im ganzen besteht zwischen den Bildnissen seines Triumvirats und denen des ersten Jahrzehnts seines Kaisertums kein sehr erheblicher Altersunterschied. Hier wie dort hat der Kopf einen durchaus jugendlichen Charakter. Merklich wird der Unterschied erst auf den ziemlich zahlreichen Münzen, welche zwischen 20 und 16 v. Chr., also in Augustus dreiundvierzigstes bis siebenundvierzigstes Lebensjahr fallen. Hier ist er entschieden im Stadium männlicher Reife, nicht selten mit dem ihm eigenen Zug des Ernstes dargestellt. Und dieser Typus männlicher Reife bleibt dann auch in den letzten drei Jahrzehnten seiner Regierung der vorherrschende, ja man greift oft eher noch in eine grössere Jugend zurück, wie z. B. auf dem schönen Goldmedaillon von Pompeji aus dem Jahre 5 n. Chr. (Taf.

---

[1] Ausser den bei Eckhel (Doctr. Num. II. 6. p. 72 ff.) aufgezählten Denaren sind namentlich die schönen ausserhalb Roms geprägten Gross- und Mittelbronzen mit dem Revers des Caesarkopfes (Taf. XXXII. 1; Cohen Méd. imp. I. p. 22. n. 3. 4) zu vergleichen. Auch die Grossbronzen mit dem Revers des Lorbeerkranzes (Coh. p. 77. n. 95) zeigen auf einzelnen Exemplaren noch den Bart. S. Eckhel a. a. O. p. 80.

[2] Vgl. das Goldstück und den Denar bei Cohen p. 76, 89 und 91, welche Eckhel p. 78 allerdings auch noch dem Jahre 36 zuschreibt.

XXXII. 2.) Der höchste Altersgrad, zu dem sich die Stempelschneider verstiegen, möchte auf den Mittelbronzen der Jahre 6—11 n. Chr. (Coh. I. pag. 93 Nr. 224 ff.) angedeutet sein, während auf den noch später fallenden Gold- und Silberstücken vom Jahr 13 n. Chr. (Coh. pag. 103 Nr. 299 ff.) wieder der Typus der früheren Zeit gegeben ist.

Nach seinem Tode fiel natürlich die Rücksicht auf ein bestimmtes Alter fort, und es konnte sich bloss darum handeln, ob man ihn darstellen wollte, wie er am Ende seines Lebens oder wie er in der Blüte desselben erschienen war. Schon die vergöttlichte Auffassung führte zu letzterem. Und so sehen wir ihn denn auf den unter Tiberius geschlagenen Gross- und Mittelbronzen (Taf. XXXII. 7. 8), wenn auch keineswegs jugendlich idealisiert, doch ohne wesentliche Zeichen des Alters. Derselbe Typus, etwas abgeschwächt, auf den bronzenen Restitutionsmünzen des Domitian und des Nerva (Taf. XXXII. 6), und auf den goldenen des Trajan. Diese posthumen Darstellungen sind, beiläufig gesagt, schöner und durchgeführter als die meisten der gleichzeitigen Münzen; oft von überraschender Aehnlichkeit mit den besseren Marmorköpfen, oft allerdings auch mehr an Germanicus oder, bei gedrückteren Proportionen, an Claudius erinnernd.

Ueber den Kopfschmuck sodann ist folgendes zu bemerken. Als Triumvir und bis in die ersten Jahre seiner Regierung erscheint Augustus auf den Münzen, um den numismatischen Ausdruck zu gebrauchen, fast durchgängig nackt. Der Lorbeerkranz begegnet uns zuerst im Jahre 28 v. Chr.[1], und kommt dann lange Zeit nur vereinzelt und ausnahmsweise vor, während der Senat dem Augustus doch schon im Jahre 40 v. Chr. ein zeitweiliges[2] und vom Jahre 36 an das immerwährende Tragen desselben zuerkannt hatte[3]. Bis zum Jahre 16 v. Chr., kann man sagen, entbehrt die Mehrzahl seiner Bildnisse des Kopfschmucks. Dies ändert sich in der 2. Hälfte seiner Regierung, wo die nackten Köpfe gegen die lorbeerbekränzten mehr und mehr zurücktreten, um zuletzt eine ähnliche Ausnahmestellung einzunehmen wie diese in der ersten. — Der Eichenkranz dagegen, der ihm seit dem Jahre 27 v. Chr. ebenfalls zukam, erscheint auf den Münzen mit Ausnahme einer Prägung vom Jahre 19 v. Chr. (Cohen I p. 78. Nr. 103 ff.) nie unmittelbar als Kopfschmuck, sondern er wird als selbständiges Bild auf den Revers gesetzt, meist mit

[1] Vgl. das Silbermedaillon bei Cohen I, p. 92, N. 218 und den Denar mit der columna rostrata, Coh. p. 82 n. 124.

[2] Dio XLVIII., 16.

[3] Dio XLIX., 15.

der Beischrift: *Ob cives servatos* (S. namentl. Cohen I. p. 91)[1]. — Der Divus Augustus ist, wo nicht frühere Münzen restituiert wurden, stets mit der Strahlenkrone geschmückt.

Ausser in Kopfform ist übrigens Augustus verschiedentlich auf dem Revers der Münzen auch in ganzer Figur dargestellt. Bald im Kriegskleid, die Truppen haranguierend (Cohen Nr. 72), oder schreitend mit vorgestreckter Rechten (Nr. 70), oder in heroischer Nacktheit auf einer Schiffssäule stehend (Nr. 124); bald auf curulischem Stuhle sitzend, mit einer Victoria auf der Hand (Nr. 116), oder mit Lorbeerzweig und Schale (Nr. 87. vgl. Nr. 571), auch bei den säcularischen Spielen Gaben spendend (Nr. 466), oder ein Kind (Nr. 174) oder einen Lorbeerkranz in Empfang nehmend (Nr. 130 ff.); bald zu Pferde sitzend, und auch hier wieder mit verschiedenen Gesten und Attributen (Nr. 73—74, 243, 245—246, 439), bald auf einer Biga oder Quadriga, das eine Mal von Pferden (Nr. 75. 82. 115. 123. 298), das andere Mal von Elephanten gezogen (Nr. 306. 354); bald endlich mit Agrippa vereinigt, entweder stehend (Nr. 475 ff.) oder auf einer mit Schiffschnäbeln geschmückten Estrade sitzend (Nr. 529). Eine unter Claudius geschlagene Münze von Philippi zeigt ihn im Panzer, von Caesar bekränzt, beide auf einer Basis[2].

Historisch überlieferte Bildnisse.

Dass die in Errichtung von Statuen sich äussernden, an den griechischen Fürstenhöfen üblichen Loyalitätsbezeugungen mit dem Beginn der kaiserlichen Aera sich auch in Rom einbürgerten und hier einen neuen alles Frühere überbietenden Aufschwung nahmen, ist bekannt genug. Augustus war diesen Ehren im ganzen nicht abgeneigt, und nahm sie mit derselben Befriedigung entgegen wie seine Machtvollkommenheiten, vorausgesetzt, dass sie ihm in der Form der Freiwilligkeit dargebracht wurden. Den Schein, dass er sie verlange, suchte er in dem einen wie in dem andern Falle angelegentlichst zu vermeiden, ja er trat dem Uebermasse schon aus Klugheitsrücksichten manchmal wirklich entgegen. Mit wohl berechneter Bescheidenheit liess er im Jahre 27 v. Chr. achtzig silberne Statuen, welche ihm zu Rom errichtet worden, und die ihn zu Fuss, zu Pferde und auf Quadrigen darstellten, einschmelzen, um daraus in seinem und der Stifter Namen

[1] Wenn daher Visconti (Pio Clem. VI. p. 186 Anm.) von den Münztypen des Augustus und des Tiberius sagt: *Altre volte son coronate di guercia*, so ist dies für Augustus in sehr beschränktem Sinne zu verstehen.

[2] S. Catal. of the greec coins in the brit. Mus., Macedonia p. 98. 24 ff.

goldene Weihgeschenke für den Tempel des palatinischen Apoll zu fertigen[1]. Die Errichtung ihm geweihter (und natürlich auch mit seiner Bildsäule ausgestatteter) Tempel gestattete er nur in den Provinzen, und auch hier nur unter der Bedingung, dass die Göttin Roma die Ehre mit ihm teile[2], was übrigens Vielen anspruchsvoll genug erschien[3]. Erst nach seinem Tode wurde er für das ganze Reich zum Gott erklärt.

Wenn die Augustusstatuen des Altertums trotz dieser Mässigung und trotzdem dass die Servilität noch lange nicht ihren Höhepunkt erreicht hatte, gleichwohl denen keines andern Kaisers an Zahl nachstanden, so lag der Grund weniger in der langen Regierung dieses Herrschers (44 Jahre), als in der ausserordentlichen und so zu sagen einzigen Stellung, die er als Schöpfer der neuen Staatsordnung seinen Nachfolgern gegenüber einnahm, einer Stellung, welche dazu führte, dass er später gradezu als die Verkörperung des Kaisertums, als Kaiser schlechthin angesehen wurde[4], und dass ihm auch nach seinem Tode mehr als drei Jahrhunderte hindurch bei jeder Gelegenheit wieder neue Denkmäler errichtet wurden.

Es gab deren von jedem Material und Massstab, von jeder Auffassungs- und Darstellungsweise; von Gold, von Silber, von Elektron so gut wie von Marmor und Bronze, Bilder des vergötterten Augustus, wie solche des Kaisers und seines Genius, und diese selbst wieder in all den Kunstformen und Motiven, wie wir es bereits auf den Münzen angedeutet fanden. Doch wird bei den von den Schriftstellern genannten Statuen das Motiv nur in den seltensten Fällen angegeben. Wir führen die uns bekannten, so weit es möglich, in chronologischer Reihenfolge und mit Auseinanderhaltung der in Rom, in Italien und in den Provinzen errichteten, hier auf.

Das früheste Bildnis, das erwähnt wird, möchte jenes kleine Erzbüstchen aus seinem Knabenalter sein, welches Sueton dem Kaiser Hadrian schenkte, der es dann unter den Laren in seinem Schlafgemache aufstellte. Es trug in fast nicht mehr kenntlichen, obwohl eisernen Lettern die Aufschrift *Thurinus*, angeblich von seinem

[1] Mommsen Monum. Ancyr. p. 67 f. Einige andere von Fremden und Bürgerschaften ihm zu Ehren gegossene Statuen aus eben diesem Metall soll er zu Münzen umgeprägt haben, weil er sich gerne den Schein gab, Alles aus eigenen Mitteln zu bestreiten (Dio LIII, 22).

[2] Suet. Aug. 52. 59; Dio LI. 20.

[3] Tac. Ann. I. 10: *Nihil deorum honoribus relictum, cum se templis et effigie numinum per flamines et sacerdotes coli vellet.*

[4] Vgl. Preller, Röm. Myth. ed. Jordan II. p. 432.

Vater her, welcher kurz nach der Geburt des Söhnleins die catilinarischen Banden bei Thurii zerstreut hatte[1].

In Rom wurde ihm kurz vor seinem Triumvirat (43 v. Chr.), also in seinem zwanzigsten Jahre, auf Antrag des Senats, eine vergoldete Reiterstatue auf dem Forum dekretiert. Sie stand zur Zeit des Vellejus und wohl von Anfang an auf der Rednerbühne[2]. Wahrscheinlich dieselbe Statue, von welcher Sueton (Aug. 70) sagt, dass man zur Zeit der Proscriptionen den Spottnamen *Corinthiarius* daran schrieb, weil Octavian Manche ächtete, um ihre korinthischen Vasen zu besitzen[3].

Nach dem Siege über Sextus Pompejus (36 v. Chr.) setzte man ihm abermals eine vergoldete Statue auf dem Forum, und zwar auf einer mit Schiffsschnäbeln gezierten Säule, welche die Inschrift trug: Für den zu Land und See nach langen Bürgerkriegen wieder hergestellten Frieden. Die Statue stellte ihn in der Kleidung dar, die er bei seiner ovatio getragen hatte (also in der toga praetexta)[4]. Daher, wie es scheint, nicht zu identifizieren mit der nackten auf einer *columna rostrata* auf dem Denar bei Cohen I. p. 82. Nr. 124.

---

[1] Suet. Aug. 7: *Thurinum cognominatum satis certa probatione tradiderim, nactus puerilem imaguncnlam ejus aeream veterem, ferreis et paene jam exolescentibus litteris hoc nomine inscriptam, quae dono a me principi data inter cubiculi Lares colitur.*

[2] Vellejus II. 61: *Honoratum equestri statua quae hodieque in rostris posita aetatem ejus scriptura indicat.* Vgl. Appian b. civ. III. 51.

[3] Von Münzdarstellungen beziehen sich vielleicht auf sie die der Denare bei Cohen I. p. 33 Nr. 227 *(populi jussu)*, p. 96, Nr. 243 u. 246, jedesmal Octavian mit erhobener Rechten; während die Reiterstatue auf dem Goldstück bei Cohen p. 96, Nr. 245 der prora wegen doch wohl den Seesieg über Pompejus voraussetzt. Auf allen vier Münzen heisst Augustus noch Triumvir, was vom J. 35 an nicht mehr der Fall ist. — Später erscheinen noch zweimal Reiterstatuen auf den Münzen des Augustus. Erstlich auf dem von Lentulus geschlagenen Denar aus dem Jahre 18 v. Chr.: Augustus eine Trophäe tragend. Und dann auf dem des Licinius Stolo aus dem J. 17 v. Chr.: Augustus mit Opferschale (?). Wo und bei welchen Anlässen sie gesetzt wurden, erfahren wir nicht. Die Basis der ersteren ist wieder mit Proren geschmückt; daher von Cohen auf die Schlacht bei Actium bezogen, welche 13 (!) Jahre vorher stattgefunden. Die letztere wird mit Augustus Reise nach Syrien (22—19 v. Chr.) in Verbindung gebracht.

[4] Appian bell. civ. V. 130: *Καὶ ἐπινίκιος ἐν ἀγορᾷ χρύσεος ἑστάναι μετὰ σχήματος οὐπερ ἔχων ἐςἰλθε, περικειμένων τῷ κίονι νεῶν ἐμβόλων.* Vgl. Dio XLIX. 15, welcher von einer Mehrzahl damals errichteter Bildsäulen spricht. — Die Vermutung Winckelmanns (W. W. VI. 1. p. 220), dass die Statue mit den Schiffsschnäbeln in der colossalen Panzerfigur im Hof des Conservatorenpalastes (unten Nr. 5) noch erhalten sei, ist schon des Materials und Costüms wegen unzulässig. Die betreffende Figur stellt aber wahrscheinlich gar nicht den Augustus dar.

Dass ihm nach der Schlacht bei Actium Bildsäulen errichtet wurden, versteht sich von selbst[1]. Die Darstellung einer solchen z. B. auf einer Bronzemünze von Achaja (Coh. I. pag. 162 Nr. 775): Augustus stehend, das Scepter in der Hand, den rechten Fuss auf eine prora gestellt. Weniger sicher ist, ob auch die vier columnae rostratae, welche er aus der actischen Beute giessen liess[2], mit seiner Statue geschmückt waren. War es der Fall, so brauchen wir nicht mehr zu suchen, worauf sich das Reversbild des oben erwähnten Denars bezieht.

In der lateinischen Bibliothek, welche Augustus dem Tempel des palatinischen Apollo hinzufügte[3] und wo später häufig Senatssitzungen abgehalten wurden, liess er sich eine Statue in der Haltung und Gewandung des Apollo setzen[4]. Nach Servius zu Vergil Ecl. IV. 10[5] sollte man meinen, dass dies bereits vor dem Beginn seiner Alleinherrschaft geschehen sei. Denn die Entstehung der Eclogen des Vergil fällt bekanntlich zwischen 43 und 37 v. Chr. Allein da der Tempel des palatinischen Apollo erst nach der Schlacht bei Actium erbaut wurde, so wird auch die Statue erst später gesetzt sein[6]. Es ist dasselbe Bildnis, das auch bei Tacitus[7] erwähnt wird.

Im Jahre 27 v. Chr. votierten ihm Senat und Volk einen goldenen clypeus[8], der ohne Zweifel sein Bildnis enthielt.

In die zwanziger Jahre vor Chr. fällt auch die von Agrippa gesetzte Statue im Pantheon[9]; wie es scheint, eine Panzerfigur, da bei einem Gewitter der Blitz ihr die Lanze aus der Hand schlug[10], und wahrscheinlich von Bronze (vgl. m. Röm. Ikonographie I p. 260).

Zu Ehren der vom Partherkönig im Jahre 20 v. Chr. zurückerstatteten Feldzeichen wurde ihm ein Triumphbogen errichtet[11]. Derselbe war dreithorig und mit einer Quadriga gekrönt, wie wir

---

[1] Dio LI. 19.

[2] Servius zu Verg. Georg III. 29.

[3] Suet. Aug. 29.

[4] Comm. Cruq. zu Horaz Epist. I. 3, 17.

[5] *Tangit Augustum, cui simulacrum factum est cum Apollinis cunctis insignibus.*

[6] Ueber die Beziehungen des Augustus zu Apollo vgl. Suet. Aug. 70; Dio XLV. 1; Preller, Röm. Mythol. ed. Jordan I. pag. 307; Köhler in den Annal. d. Instit. 1863, p. 448, Anm. 1.

[7] Tac. Annal. II. 37; vgl. I. 11.

[8] S. Mommsen Mon. Ancyr. p. 103.

[9] Dio LIII. 27.

[10] Dio LIV. 1.

[11] Dio LIV. 8.

aus den im folgenden Jahre geschlagenen Münzen mit der Umschrift *civib. et sign. milit. a Part. recup.* sehen[1].

Unbekannt wann, aber wahrscheinlich noch zu seinen Lebzeiten aufgestellt: Die eherne Statue auf seinem Mausoleum[2].

Der Curia (Julia?) wurde das goldene Brustbild entnommen, das mit noch zwei andern (darunter eines von Wachs) beim Leichenbegängnis des Augustus aufgeführt wurde[3].

Einer Statue des vergötterten Augustus auf dem Forum, zu welcher sich auf Anstiften falscher Freunde Agrippina, die Gemahlin des Germanicus, in demonstrativer Weise flüchten wollte, erwähnen Tacitus und Sueton[4]. Das Praedikat *divus* kann dem Augustus vom Standpunkt des Autors aus gegeben sein und bezeichnet die Statue nicht notwendig als nach seinem Tode errichtet. Da jedoch Tacitus von einer Umarmung des Bildnisses spricht, so scheint weder die Reiterstatue noch die auf der Säule (s. oben) gemeint zu sein. Vielleicht überhaupt nur im allgemeinen eine der auf dem Forum befindlichen Augustusstatuen.

Aus dem Jahre 22 n. Chr. eine von Livia und Tiberius geweihte Statue beim Theater des Marcellus[5].

Zwei Statuen des Divus Augustus in den beiden ihm geweihten Heiligtümern auf dem Palatin. Die eine in dem vom Senat dekretierten, von Tiberius und Livia erbauten, aber erst von Caligula vollendeten Tempel am Abhang gegen das Forum zu[6]. — Die andere in einer Kapelle des kaiserlichen Palastes, an der Stelle, wo Augustus geboren worden war[7]. Diese Kapelle ist wahrscheinlich identisch mit der von Livia für das ganze augusteische Haus gestifteten[8], und die darin aufgestellte Bildsäule vielleicht identisch mit der bei Dio[9] erwähnten, bei deren Errichtung Livia ein Fest geben wollte. Doch kann mit der letzteren auch die beim Marcellustheater gemeint sein.

Während des Baues und bis zur Vollendung des erstgenannten

[1] Cohen I. p. 75, Nr. 82 ff. Auf dem Silbermedaillon bei Coh. p. 103, Nr. 298 hat der Triumphbogen bloss ein Thor, wahrscheinlich weil damals der genauere Plan zu dem Bauwerk noch nicht gemacht war. S. Borghesi Oeuvres numism. II. p. 379.

[2] Strabo V. cap. 3.

[3] Dio LVI. 34.

[4] Tacitus Annal. IV. 67: *Struebantur qui monerent celeberrimo fori effigiem divi Augusti amplecti.* Vgl. Suet. Tib. 53.

[5] Tacit. Annal. III. 64; C. I. L. I. p. 317; Henzen Acta fratr. arval. p. 75.

[6] Tacit. Annal. VI. 45; Suet. Tib. 47; Dio LVI. 46.

[7] Suet. Aug. 5.

[8] Plin. XII. 94; Dio LV. 8.

[9] Dio LVII. 12.

palatinischen Tempels war ein provisorischer Cultus im Marstempel eingerichtet und daselbst für diesen Zweck ein goldenes Bild des Augustus aufgestellt worden[1].

Mit keinem der bisher genannten, wie es scheint, identisch, zwei Denkmäler, von denen uns noch Darstellungen auf Münzen, die unter Tiberius geschlagen wurden, erhalten sind. Einmal die sitzende Statue auf der Mittelbronze bei Cohen I. p. 76. Nr. 87: Augustus in der Toga mit Schale und Lorbeerzweig, nach der Umschrift gemeinschaftlich vom Senat, Ritterstand und römischen Volk errichtet[2]. — Und dann, ebenfalls sitzend, der Augustus auf einer Elephantenquadriga, auf den Grossbronzen bei Coh. p. 104 Nr. 305 ff.

Nicht näher zu datieren die Colossalstatue beim Marstempel, welche Martial[3] erwähnt.

Ferner eine Statue auf einem Platze, wo unter Claudius Gladiatorenspiele gegeben wurden[4].

Eine in einem Theater aufgestellte[5].

Eine mit Scepter in einem Tempel der Caesaren zu Rom[6].

Statuen des Augustus in Privathäusern erwähnt Tacitus Annal. I. 74.

Ausserhalb Roms:

Zwei Ehrenpforten mit seinen Statuen wurden ihm zum Dank für die Wiederherstellung der flaminischen Strasse im Jahre 27 v. Chr. dekretiert: die eine auf der Tiberbrücke (Pons Milvius), die andere bei Ariminum[7]. Die erstere ist dargestellt auf dem Revers eines Denars wahrscheinlich aus eben diesem Jahre bei Cohen I. p. 94. Nr. 231 (wozu die Abbildung aus Versehen bei Nr. 235): Augustus auf einer Quadriga über einem zweithorigen Triumphbogen mit der Beischrift: *Quod viae mun. sunt.* Nach Borghesi's scharfsinniger Vermutung wäre dies aber nur ein vorläufiges Bild. Ausgeführt wurde das Denkmal erst später, und dann nicht mit einer Quadriga, sondern mit einer Elephantenbiga, wie sie uns das Goldstück vom Jahre 16 vor Chr. bei Cohen p. 94. Nr. 229 zeigt[8].

Den Bogen von Ariminum, welcher bekanntlich einthorig, erkennt

[1] Dio LVI. 46; vgl. Henzen Annal. d. Instit. 1867, p. 238.

[2] Dieselbe (?) etwas verschieden auf der Grossbronze bei Coh. I. p. 105, Nr. 309.

[3] Mart. VIII. 44.

[4] Dio LX. 13.

[5] Suet. Nero 12.

[6] Suet. Galba 1.

[7] Dio LIII. 22.

[8] Vgl. Borghesi Arco di Rimini, in den Oeuvres numism. II. p. 381.

man auf der Münze bei Cohen p. 82. Nr. 123. Ob ebenderselbe, wie Borghesi[1] meint, auch auf dem Denar des Vinicius (Coh. p. 143 Nr. 544) dargestellt, wo neben dem Thor noch zwei Seitenarkaden, scheint fraglich zu sein. Borghesi fasst die Seitenarkaden[2] als Schmuck der jenseitigen Brückenenden von Ponte Molle, die nur deswegen mit dem Bogen von Ariminum auf Einer Münze vereinigt seien, weil sie ebenso den Anfang der wiederhergestellten Strasse, wie jener den Abschluss derselben darstellten.

Dass dem Augustus bei derselben Gelegenheit[3] auch eine Reiterstatue vor den Thoren der Stadt gesetzt wurde, sehen wir aus dem Denar bei Cohen p. 143. Nr. 543. Nach Borghesi zwischen den Jahren 20 und 16 v. Chr.

Ein Bild des vergötterten Augustus zu Bovillae an der appischen Strasse, in der von Tiberius gestifteten Kapelle des julischen Geschlechts[4].

Ausserhalb Italiens:

Bildsäule des Augustus von Elektron im Tempel des Zeus zu Olympia[5].

Nach Pausanias gab es unter den Standbildern vor dem Heraeon zu Argos einen Orestes, der durch blossen Namenswechsel zu einem Augustus gemacht worden war[6].

Von einem Bildnis des vergötterten Augustus, das die Kretenser aufstellen wollten, ist bei Tacitus die Rede[7].

Augustusdenkmal in Form eines Rundbaues im Tempelbezirk der Athena Polias in Pergamon[8].

Bildsäulen des Augustus in der Thebais von Aegypten, durch die Aethiopier unter Kandace im J. 35 n. Chr. umgestürzt[9].

Colossalstatuen des Augustus und der Roma in einem Tempel von Caesarea, von Herodes aufgestellt, von der Grösse und nach dem Vorbild des olympischen Jupiter und der argivischen Juno[10].

---

[1] A. a. O. p. 382.

[2] Gleich den zwei getrennten Bögen auf dem Denar bei Coh. p. 94 Nr. 235, wozu die Abbildung bei Nr. 231.

[3] *Quod viae munitae sunt*, vgl. Dio a. a. O.

[4] Tacit. Annal. II. 41; XV. 23. Eine angeblich zu Bovillae gefundene sitzende Statue befindet sich im Museo Torlonia (unten Nr. 26).

[5] Pausan. V. 12. 7.

[6] Paus. II. 17, 3. Als Rächer des verletzten Vatertums, wie Bachofen erklärt (Antiquar. Briefe 1880, p. 30 ff.).

[7] Tac. Annal. III. 63.

[8] Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlungen III. 1882, p. 78 u. 86.

[9] Strabo XVII. 1 fin. 54.

[10] Joseph. Ant. jud. XV. 9; und Bell. jud. I. 21. 7.

Silberner clypeus mit dem Bildnis des Augustus, erwähnt in einer Rede des Hadrian bei Charisius[1].

Indes steht die Zahl dieser und der sonstigen etwa noch zufällig erwähnten Bildnisse in gar keinem Verhältnis zu den mit Stillschweigen übergangenen, indem man annehmen darf, dass in jeder einigermassen nennenswerten Stadt, in den meisten Basiliken und offiziellen Versammlungslokalen, auf allen ihm geweihten Triumphbögen und in allen seinen Tempeln eines oder mehrere dergleichen aufgestellt waren.

Den Provinzen war es von Anfang an gestattet worden, ihm Tempel zu errichten[2]. Pergamon und Nicomedia, zwei damals besonders angesehene Städte Asiens, hatten gleich nach der Begründung der Alleinherrschaft das Beispiel gegeben[3]. Ancyra in Galatien[4], Apollonia in Pisidien[5], Mylasa in Karien[6], Kyzikos[7] u. and. folgten nach. Ebenso Alexandria in Aegypten, wo Augustus als Beschützer der Seefahrt neben der Livia verehrt wurde[8]. Etwas später Pola in Istrien und die römischen Bürgerkolonien im Westen, z. B. Tarraco in Spanien, wo im Jahre 15 n. Chr. dem Augustus ein Tempel dekretiert ward[9]; oder Tucci in Andalusien, wo sich ein Tempel des Augustus mit Statuen aller seiner Familienglieder befand[10]. — Altäre des Augustus, die man sich auch meist mit Bildsäulen geschmückt zu denken haben wird, gab es längst zu Lyon[11], zu Narbonne[12], in der Stadt der Ubier am Rhein[13].

Auch in Italien hatte der Cultus des Augustus, d. h. seines Genius, schon zu dessen Lebzeiten begonnen. Doch blieb er bis zur öffentlichen Consecration privater Natur. So gab es Tempel des

[1] Grammat. lat. ed. Keil I, pag. 122: *Peto ut proxime imaginem Augusti argenteum potius clupeum sicut Augusti ponatis.*

[2] Bunsen (in der Beschr. d. St. Rom III, 2, p. 162) meint, es sei durch kein Beispiel erwiesen, dass die Statue des noch lebenden Kaisers als eines Gottes in das Tempelhaus gesetzt wurde. Aber ohne eine solche lässt sich ein Kaisertempel doch kaum denken.

[3] Dio LI. 20; Tacit. Annal. IV. 37.

[4] C. I. Gr. Nr. 4039.

[5] Ib. Nr. 3971.

[6] Ib. Nr. 2696.

[7] Tac. Annal. IV. 36; Dio LVII. 24.

[8] Philo Leg. ad Caj. p. 567 f.

[9] Tac. Annal. I. 78; vgl. Spart. Hadr. 12.

[10] S. Hübner im Bull. d. Inst. 1861. p. 228.

[11] Suet. Claud. 2; Strabo IV. 3, 2 ed. Groskurd.

[12] Orelli Inscr. Nr. 2489.

[13] Tac. Annal. I. 39. 57.

Augustus zu Pompeji (zwischen 7 u. 2 v. Chr. gegründet[1]), zu Puteoli[2], zu Benevent[3], zu Pisa[4] und anderswo. Der zu Nola, wo er starb, wurde erst von Tiberius geweiht[5].

Nach seinem Tode wurde der Cult staatlich geregelt und erhielt dann eine Ausdehnung und Verallgemeinerung, die im einzelnen hier nicht mehr verfolgt werden kann[6]. Von der Masse der Augustusstatuen, welche zumal in der Spätzeit des römischen Reiches existierten, giebt es einen Begriff, dass Constantin der Grosse in Rom unter sechzig ausgezeichneten die schönste auswählte, um sie im Hippodrom seiner neuen Hauptstadt aufzustellen[7]).

Erhaltene Bildnisse.

Diesen durch die Ueberlieferung bezeugten oder nach den historischen Verhältnissen im Altertum vorauszusetzenden Augustusbildnissen lassen wir nun eine Uebersicht der für uns weitaus wichtigeren noch erhaltenen Denkmäler folgen, und zwar in museographischer Anordnung, mit Beifügung der hauptsächlichsten Notizen über Auffassung, Arbeit und gegenwärtigen Zustand[8].

I. Statuen und Büsten.

(Nr. 1—97.)

Nr. 1. Gewandbüste im capitolinischen Museum, Kaiserzimmer Nr. 2 (abgeb. Bottari II, 2)[9]; der Kopf nach rechts gewandt, ziemlich jugendlich, etwa ein Dreissiger, aber von strengem Ausdruck, zusammengezogenen Brauen und festgeschlossenem Mund. Die Spitzen der Stirnhaare nach rechts laufend.

Nr. 2. Kopf mit nacktem Brustausschnitt ebenda, obere

---

[1] S. Nissen Pompej. Studien p. 270 ff.

[2] C. I. L. X. 1. Nr. 1613.

[3] Ib. Nr. 1406.

[4] Noris Cenotaph. Pis. I. p. 75.

[5] Tac. Annal. IV. 57; Dio LVI. 46.

[6] Ueber die allmählige Entwicklung desselben s. Nissen Pomp. Studien, p. 182 f.; Preller Röm. Mythol. ed. Jordan II, p. 425 ff.

[7] Anonym. lib. III. princ. bei Winckelmann W. VI. 2, p. 295.

[8] Offenbar falsch benannte und moderne Denkmäler führen wir ohne Nummern auf oder verweisen wir in die Anmerkungen, mit Ausnahme von solchen, die auch jetzt noch beharrlich unter falschen Namen gehen, und auf die wir uns daher öfter werden beziehen müssen.

[9] Righetti Camp. I. 32. 2.

Gallerie Nr. 66 (zum ersten Mal abgeb. Fig. 1), überlebensgross, nach l. gewandt. In reifem Mannesalter, von ungemein edler und bedeutender Auffassung, aber leider sehr ergänzt. Der ganze Kiefer mit dem Kinn, die Nase und der grösste Teil des Hinterkopfes sind neu. Der Scheitel ist etwas gewölbter als gewöhnlich[1].

Nr. 3. Nackte Statue ebenda, Salone Nr. 18 (abg. Bottari III. 52)[2], mit aufgesetztem Kopf, von mittlerem Alter. In den ergänzten Händen Scepter und Kugel.

Nr. 4. Büste ebenda, im Hof des Marforio. Sehr zerschlagen und ergänzt, mit einem Eichen- oder einem Lorbeerkranz geschmückt.

Nr. 5. Schwerlich Augustus die colossale Panzerstatue in der Halle des Conservatorenpalastes (abg. Clarac pl. 912 A, 2331 A)[3]; gleich der ebenda befindlichen Caesarstatue aus dem Besitz des Bischofs Rufini von Melfi, mit einer prora auf der Plinthe, welche man bald auf die Schlacht bei Actium[4], bald auf den Sieg über S. Pompejus[5] gedeutet hat. Der Kopf entspricht den Bildnissen des Augustus weder in der Schädel-Bildung noch im Profil (welches hier zugespitzt), noch in der Anlage der Haare[6]. Uebrigens ist er nicht zugehörig und in seinem jetzigen Zustand ganz unzuverlässig.

Fig. 1. Augustusbüste im cap. Mus. (s. Nr. 2).

Nr. 6. Panzerstatue von Primaporta im Vatican, Braccio

[1] Die ebenda befindliche sitzende Togafigur N. 52 (abg. Bottari III, 51; Righetti I, 57; Clarac pl. 912, B, wo ihr der Zeichner fälschlich einen Bart gegeben) ist von Bottari mit Unrecht Augustus genannt worden. Schon Winckelmann (W. VI. 1, p. 221) weist die Bezeichnung zurück.

[2] Montagnani Mus. Cap. II. 80; Righetti I. 13; Clarac pl. 912 A. Nr. 2325.

[3] De Cavaleriis Antiqu. Stat. Taf. 71; Perrier Icones et segm. Tf. 16; Montagnani Mus. Cap. II. 123; Righetti Camp. I. 152; Durny, Hist. des Rom. III. p. 715.

[4] Maffei Racc. di stat. Nr. 16.

[5] Winckelm. W. VI. 1, p. 220.

[6] *Poco simiglia alle genuine immagini di Ottaviano* (Visconti Pio Clem. III. p. 20 Anm.), was allerdings Helbig nicht zugeben will (bei Conze Fam. des Augustus p. 11, Anm. 5).

Fig. 2. Statue des Augustus von Primaporta im Vatican.

nuovo Nr. 14 (abg. Fig. 2, der Kopf Taf. I.)[1], 1863 in der Villa der Livia bei dem genannten Orte, neun Meilen nördlich von Rom, gefunden, zwar in mehrere Stücke zerbrochen, aber vollständig bis auf einige Finger und das Scepter, welche Tenerani ergänzte; nicht einmal die Nasenspitze fehlte. Doch scheinen bereits im Altertum der rechte Arm und das linke Bein restauriert worden zu sein, und der Kopf war aus einem besonderen Stück gearbeitet. — Augustus ist im Act der *allocutio* dargestellt, mit erhobener Rechten, in der Linken das Scepter, an dessen Stelle Andere eine Lanze setzen wollen, (jedenfalls einen stabartigen Gegenstand), um die Mitte des Leibes und über den linken Arm das Paludamentum geschlagen, die Füsse ohne Beschuhung. Neben dem rechten Bein ein mit dem Kopf abwärts gekehrter Delphin, auf dem ein Amor reitet, als Hinweis auf die Abstammung des julischen Hauses von Venus. Auf dem Panzer sind in schönster Reliefarbeit, in zerstreuten, aber symmetrisch geordneten Gruppen, eine Anzahl von Figuren dargestellt, welche trotz den griechischen Motiven schon auf den ersten Blick eine Beziehung zur Zeitgeschichte ahnen lassen[2]. Zuoberst der Himmel, eine bärtige Halbfigur, mit den ausgestreckten Armen ein über ihm sich wölbendes Gewand haltend. Darunter Helios, langbekleidet, auf einem Viergespann. Vor demselben eine geflügelte weibliche Figur mit Giessgefäss, über deren Haupt, von ihr getragen, eine zweite mit Fackel und wallendem Schleier hervorragt, ohne Zweifel Herse und Aurora. In der Mitte eine behelmte und gepanzerte Figur, die von einem hundeartigen Tier begleitet ist, ihre Rechte vorstreckend gegen einen Orientalen, der ihr ein Feldzeichen mit Adler zu überreichen scheint. Rechts und links je ein sitzender barbarisch gekleideter Jüngling in trauernder Haltung, der eine ein Schwert, der andere eine Scheide und ein musikalisches Instrument vor sich haltend. Der kleine Eber vor der Figur rechts wird als Teil eines Feldzeichens gefasst. Unterhalb dieser beiden Seitenfiguren links Apollo auf einem Greifen und rechts Diana auf einem Hirschen. Den Abschluss in der Mitte bildet als Gegenstück zum Himmel die hingelagerte Tellus mit Fruchthorn und zwei Kindern. — In der Hauptdarstellung erblickt man mit Recht die Rückgabe der einst dem Crassus

[1] Früher publ. in d. Mon. d. Instit. VI. u. VII. Tf. 84, 1, 2 mit Text v. U. Köhler in den Annali 1863, p. 432, vgl. Henzen im Bullet. 1863, p. 73 ff.; Jahn Pop. Aufsätze aus d. Altertumswiss. 1868, Taf. 6, p. 285; jetzt auch in Seemanns kunsthist. Bilderbogen I, Nr. 28, 11; bei Duruy Hist. des Romains, vor Bd. IV; Baumeister Denkm. d. Kl. Alt. I. p. 229.

[2] S. bes. die vergrösserte Abbildung in den Monum. d. Inst. a. a. O.

abgenommenen Legionsadler durch die Parther im Jahre 20 v. Chr.[1], in den beiden Jünglingen die zur Zeit des Augustus durch Waffengewalt unterjochten Nationen. Die Anwesenheit des Apollo aber und der Diana, sowie des Sonnengottes und der fruchtbaren Erde klingt so unmittelbar an den Säculargesang des Horaz an, welcher ja (17 v. Chr.) ebenfalls den Gefühlen des Stolzes und der Befriedigung über das Ansehen Roms und über die Segnungen des Friedens Ausdruck gab, dass man kaum umhin kann, einen Reflex jener Feier in diesen Panzerreliefs zu erkennen. In diesem Falle würde die Entstehung unserer Statue, wie dies Henzen gleich anfangs ausgesprochen, um das Jahr 17 v. Chr. zu setzen sein. Augustus war damals 46 Jahre alt, und so ungefähr zeigt ihn auch die Statue. Die Züge sind im Ganzen wenig idealisiert, nur die Augen durch Vertiefung der inneren Winkel und durch Schärfe der Superciliarbogen plastisch belebt. Die Pupillen sind mit Meissel und Farbe angegeben, Panzer und Gewandung mit fast raffinierter Eleganz ausgeführt und einst bemalt. Die Rückseite der Statue nur aus dem Groben gearbeitet. Sie war für eine Nische bestimmt und hinten an der Wand befestigt.

Nr. 7. Basaltkopf im Museo Chiaramonti Nr. 65: Augustus in reiferem Alter, auf Panzerbüste von farbigem Marmor.

Nr. 8. Colossalkopf ebenda Nr. 401 (zum ersten Mal abg. Fig. 3) zum Aufsetzen auf eine Statue, zusammen mit noch andern Kaiserbildnissen in Veji gefunden. Er ist halb nach rechts gewandt, der Scheitel abgeflacht, die Brauen, wie meist, im Winkel auf die Nasenwurzel stossend. Dass die Winkel in ungleicher Höhe sitzen, ist wohl ein Fehler des Bildhauers, wie auch die Gesichtshälften un-

[1] Die das Feldzeichen in Empfang nehmende Figur wird von Köhler (a. a. O. p. 441) ganz allgemein als Repräsentant der siegreichen Römer, von Hübner (Berliner Winckelmannsprogramm 1868, p. 10) als die Göttin Roma mit der Iupa, von Jahn (a. a. O. p. 296), Schlie (Arch. Ztg. 1869, p. 118 ff.; 1870, p. 34 ff.) u. A. als Augustus gefasst. Letzteres ist schwerlich richtig, da der Kaiser, abgesehen von dem unaugusteischen Typus und der bei Augustus unverständlichen Beigabe des Hundes oder Wolfes, nicht auf seinem eigenen Harnisch wird dargestellt worden sein. Aber auch an Roma kann bei einer Panzerfigur, um die es sich handelt, nicht wohl gedacht werden. Wenn daher, wie man allerdings glauben muss, die oben angeführte Beziehung auf die Parther richtig ist, so scheint mir nur die Köhlersche, der Hauptsache nach auch von Reifferscheid gebilligte Ansicht (*custos imperii*, s. Annal. d. Instituts 1866, p. 217, Nr. 3) zulässig, obgleich die Beigabe des Hundes auch dann noch etwas Auffälliges hat. — Th. Bergk giebt aber die Richtigkeit jener Beziehung nicht zu, sondern erklärt die Scene vielmehr aus dem cantabrischen Krieg, der im Jahre 25 v. Chr. durch den kaiserlichen Legaten Antistius beendigt wurde. S. Arch. Zeitg. 1870. p. 23; Jahrbb. des Vereins f. Altertumsfr. im Rheinl. 1870, p. 202.

gleich sind. Der Nasenrücken (vollkommen erhalten) ist über der Spitze merklich zusammengezogen, letztere kugelförmig abgerundet; das Kinn dagegen unterwärts scharfkantig abgegrenzt. Bildnis aus dem früheren Mannesalter, ziemlich idealisiert.

Nr. 9. Jugendliche Büste ebenda Nr. 416 (abgeb. Taf. II)[1], vom Alter etwa eines Sechzehnjährigen. Die Nasenspitze und die Büste ergänzt, sonst völlig intakt. Unverdächtigen Zeugnissen nach durch den englischen Consul Fagan im Anfang dieses Jahrhunderts in Ostia ausgegraben, daher schwer anzufechten, obgleich die gute Erhaltung, die Weisse des Marmors und die trockene Arbeit dem Kopf einen unleugbar modernen Anstrich geben.

Fig. 3. Colossalkopf des Augustus im Mus. Chiaramonti (s. Nr. 8).

Nr. 10. Unbedeutende Büste ebenda Nr. 600, ziemlich jugendlich.

Nr. 11. Kopf ebenda Nr. 628 A: Augustus als junger Mann, mit schlecht ergänzter Nase.

Nr. 12. Nach Visconti ist auch ein Augustus der sehr colossale circa 6 Palm hohe Marmorkopf aus V. Mattei, jetzt im Giardino della Pigna (abgeb. Fig. 4)[2], der im Anfang dieses Jahrhunderts von dem Principe della pace, damaligem Besitzer der Villa, dem Papst Pius VII. geschenkt wurde. Die Formen sind, wie natürlich bei dieser Grösse, stilisiert, die Stirn glatt, die Brauenlinie scharf, die Augen tiefliegend. Das Profil von senkrechtem Charakter, mit besonders starker Nase und vorstehendem Kinn. Doch ist der Kopf sehr zusammengesetzt und ergänzt, und ich bin leider nicht im Fall, genau bezeichnen zu können, was alt und was neu. In seiner jetzigen

[1] Mus. Chiaram. II. 26, nicht genau; vgl. Braun Ruinen u. Mus. Roms, p. 270. Jetzt auch bei Baumeister Denkm. d. Kl. Alt. I. p. 227.

[2] Vgl. Visconti Pio Clem. VI, p. 180, Anm. 1; Beschr. der St. Rom II. 2, p. 107, Nr. 16.

Gestalt hat er wenig oder nichts von Augustus. Namentlich das gelockte Haar, das der Hauptsache nach ursprünglich, kommt sonst nirgends in dieser Weise bei ihm vor. Er galt früher für Alexander.

Fig. 4. Colossalkopf im Giardino della Pigna (s. Nr. 12).

Nr. 13. Nackte Statue, angeblich des Caligula, in der Statuengallerie des Vaticans Nr. 262 (der Kopf abg. Taf. III)[1], aus der

[1] Die ganze Statue Pio Clem. III. 3; Clarac pl. 934; Duruy Hist. d. Rom. VI. p. 381.

Basilika von Otricoli; mit der einem gewissen Caligulatypus eigenen Wendung des Hauptes, indes den Stirnhaaren und auch dem Gesichtstypus nach vielmehr Augustus. Der Kopf war nie vom Rumpf getrennt, aber mitten durch die Augen entzwei gebrochen. Der Nasenrücken und das ganze Wirbelstück des Kopfes sind neu. Wenn Visconti von hohlen Augen und von trotziger Stirn spricht, so scheint er durch seine Deutung dazu veranlasst worden zu sein. Eine Vergleichung mit dem August von Primaporta lässt kaum einen Zweifel darüber, dass in der vorliegenden Statue dieselbe Person gemeint sei.

Nr. 14. Angeblicher Kopf des alten Augustus im Büstenzimmer des Vaticans Nr. 280 (abg. Fig. 5)[1], mit einem bandartigen metallenen Reif geschmückt, unter welchem künstliche Blätter liegen und an welchem vorn ein Medaillon mit einem lorbeerbekränzten Profilkopf. In letzterem glaubten Visconti und nach ihm auch Andere[2] das Bildnis Caesars zu erkennen, und darauf hauptsächlich ist die Deutung der Büste begründet, obgleich man auch in den Gesichtszügen, namentlich in den verbundenen Augenbrauen, eine Bestätigung derselben finden wollte. Allein der Typus hat nichts von Augustus. Schon Köhler (in den Annal. d. Instit. 1863. p. 437. Anm. 1) wies die Bezeichnung zurück, während allerdings die Meisten immer noch Visconti folgen.

Fig. 5. Angebl. alter Augustus im Vatican.

Nr. 15. Kopf ebenda Nr. 281 (abg. Pio Clem. VI. 39[3]), mit Aehrenkranz, ohne Schleier. Früher in Villa Mattei, wo er einer schlechten Togafigur aufgesetzt war[4]. Er ist als Bildnis und als Kunstwerk mittelmässig. Unter- und Oberstirn sind durch eine Furche

[1] Pio Clem. VI, 40.

[2] Z. B. Em. Braun, Ruinen u. Mus. Roms p. 355.

[3] Duruy, Hist. des Rom. III. p. 757.

[4] Die letztere abgeb. Mon. Matth. I. Tf. 77; Clarac pl. 918. 2324 c. Vgl. Visconti Pio Clem. VI. p. 180. Anm. *

voneinander getrennt, was sonst nicht der Fall zu sein pflegt. Das Stirnhaar nicht ganz vom Augusteischen Schema.

Nr. 16. Sog. Genius des Augustus in der Rotonde des Vaticans Nr. 555 (abg. Pio Clem. III. 2)[1]. Colossale Togastatue mit verhülltem Hinterhaupt (Kopf ungebrochen), in den Händen Schale und Füllhorn, die erstere neu, ein Teil des letzteren alt. Früher in Pal. Colobrano zu Neapel. Die Beziehung auf Augustus ist nicht sicher, indem namentlich die Bildung der Stirn und der Charakter der Haare von seinem sonstigen Typus stark abweichen.

Nr. 17. Halbnackte heroische Statue in der Sala a croce greca Nr. 559 (abgeb. Mus. Chiaram. III. 1)[2]; aus Pal. Verospi. Mit ungebrochenem jugendlichem Kopf, in Auffassung und Alter dem einen Wiener (unten Nr. 90) entsprechend. Die Brauen setzen in einem weicheren Winkel als gewöhnlich an der Nasenwurzel an, und die Stirn ist weniger von den Haaren verdeckt.

Nr. 18. Togastatue ebenda Nr. 597 (abg. Pio Clem. II. 46)[3], mit verschleiertem Hinterkopf. Gleich dem sog. Caligula in der Statuengallerie (oben Nr. 13) und der sog. Livia im Büstenzimmer des Vaticans in der Basilika zu Otricoli gefunden; die Hände neu. Das Bildnis ist vollkommen sicher, aber etwas idealisiert, dem Alter nach das eines jungen Mannes. Der Nasenrücken ist von gleichmässiger Breite, im Profil unmerklich gebogen. Die Haare fallen in die Stirn, und sind in der Mitte in einige Büschel von höherem Relief geteilt. Die Arbeit ziemlich mittelmässig.

Nr. 19. Bronzekopf im Museo profano der vaticanischen Bibliothek (Taf. IV.)[4], zum Aufsetzen auf eine Gewand- oder Panzerstatue; von ausgezeichneter Arbeit, die Nase ergänzt. Das Alter ist etwa das eines Dreissigers, die Auffassung ideal, der Ausdruck ernst, die Proportionen etwas schlanker als gewöhnlich. Ueber Zeit und Ort der Auffindung ist mir nichts bekannt. In der Beschreibung der Stadt Rom (II. 2. p. 337) wird er noch nicht erwähnt.

Nr. 20. Colossalkopf von Cervetri im Lateran (Bennd. u. Schöne Nr. 203), ohne den Hals c. 50 Centimeter hoch. Nach dem unteren Rand für eine Statue bestimmt, zu der vielleicht einige mitgefundene Fragmente gehören (s. Bennd. u. Schöne p. 121). Zwar von auffallend niedrigen Proportionen, aber doch wohl mit Unrecht als Augustus

---

[1] Clarac pl. 920; Duruy, Hist. des Rom. III. p. 771.

[2] Clarac pl. 914; Duruy a. a. O. p. 680.

[3] Clarac pl. 920; Duruy a. a. O. p. 725.

[4] Früher publ. von Köhler in den Annal. d. Instit. 1863. Tav. d'agg. P., vgl. p. 437.

angezweifelt. Die Unterstirn vorgewölbt und scharf von der oberen gesondert; auch die Brauen in scharfer Linie gezogen wie beim August von Primaporta, hier jeweilen mit einer Einsenkung des Muskels in der Mitte. Die Nase hat einen leichten Höcker und ist oberhalb der Spitze etwas eingezogen. Das Kinn tief abgekehlt, der Halsknorpel vortretend, die Anlage der Stirnhaare die gewöhnliche des Augustus.

Nr. 21. Colossalkopf von Veji ebenda Nr. 423, zusammen mit dem Augustus- und dem Tiberiuskopfe des Mus. Chiaramonti[1] gefunden und von ungefähr gleicher Grösse (ohne den Hals c. 38 Cent. hoch). Auch er für eine Statue bestimmt, von breiten, niedrigen Proportionen und wieder mit jenem an der Wurzel und über der Spitze leicht eingezogenen Nasenrücken. An seiner Bedeutung kann nicht gezweifelt werden. Die Arbeit nach Benndorf sorgfältig, aber ohne Leben.

Nr. 22. Nackte sitzende Statue in V. Albani, untere Halle Nr. 51 (abg. Clarac pl. 912 A). Ein Mantel ruht mit einem Zipfel auf der linken Schulter und ist über den rechten Schenkel geschlagen. Der lorbeerbekränzte Kopf hat eine entfernte Aehnlichkeit mit Augustus, doch ohne die ihm eigentümliche Anlage des Stirnhaars, ohne die breite Stirn und den charakteristischen Zug der Brauen. Dabei ist das Profil ergänzt, der Kopf aufgesetzt und vielleicht gar nicht zugehörig; jedenfalls ein schlechtes Bildnis.

Nr. 23. Eine sitzende Panzerstatue ebenda Nr. 87, welche sicher Augustus darstellt, ist bei Clarac pl. 936. B. als Claudius abgebildet. Sie trägt ein gefibeltes Paludamentum, welches den linken Arm verhüllt. Der vorgestreckte rechte Arm und die Beine mit dem grössten Teil des Stuhles sind modern[2].

Nr. 24. Jugendlicher Augustuskopf im Bigliardo ebenda Nr. 329. Sehr verschmiert.

Nr. 25. Togastatue in V. Borghese, Hauptsaal Nr. 9 (Beschr. der Stadt Rom. III. 3. p. 235), mit verschleiertem Hinterhaupt; dem Caligula zugeschrieben und als solcher abgebildet bei Nibby Mon. scelti d. V. Borghese Taf. 10, während doch ohne Zweifel Augustus gemeint ist. Der Kopf aufgesetzt, aber wohl alt.

Nr. 26. Sitzende Statue im Museo Torlonia Nr. 164, nackt mit umgeschlagenem Mantel. Die Linke erhoben (Scepter), in der Rechten eine Kugel. Angeblich von Bovillae. Ob identisch mit der Matteischen im Jupitercostüm bei Clarac pl. 917. 2324 B?

[1] Oben Nr. 8 und Tiberius Nr. 5.

[2] Erwähnt bei Winckelmann W. VI. 1, p. 221.

Nr. 27. Kopf ebenda Nr. 427, vom Charakter des Kopfes der Statue von Primaporta. (Matz und Duhn A. Bildw. Nr. 1855)[1].

Nr. 28. Jugendlicher Kopf in Pal. Cardelli zu Rom, mit modernem Lorbeerkranz (Matz und Duhn a. a. O. Nr. 1785).

Nr. 29—31. Drei Köpfe in Pal. Colonna (Matz und Duhn Nr. 1795. 1796. 1798. vgl. Nr. 1269), der erste ältlich mit übergezogenem Obergewand.

Nr. 32. Von drei matteischen Statuen, welche den Namen des Augustus trugen, scheint nur noch eine an Ort und Stelle zu sein: Die nackt stehende mit der hoch erhobenen Rechten (Matz u. Duhn A. B. Nr. 1024)[2]. Ihr Kopf ist aber modern, und völlige Nacktheit findet sich nicht nachweislich für Augustus verwendet. — Von der zweiten, mit einer Art Aermeltoga bekleideten Statue (abg. Clarac 918. 2324 C.) befindet sich jetzt der ährenbekränzte Kopf im Büstenzimmer des Vaticans (s. oben Nr. 15). — Die dritte sitzende (abg. Clarac 917. 2324 B.), mit nacktem Oberleib, ist wahrscheinlich identisch mit der oben genannten torlonischen (Nr. 26).

Nr. 33. Heroische Statue beim Aufgang zum Quirinal (Matz und Duhn A. B. Nr. 1326), mit um die Hüften geschlungenem Gewand und mit Füllhorn (letzteres modern). Der, wie es scheint, ungebrochene Kopf „trägt die Züge des Augustus".

Nr. 34. Zweifelhafte Augustusbüste in Pal. Rospigliosi (Matz und Duhn A. B. Nr. 1839)[3].

Nr. 35. Unterlebensgrosse Statue im Museum zu Neapel, 1. Corr. rechts (abg. Clarac pl. 926)[4], nackt, mit gefibelter Chlamys, ein Fruchthorn in der Linken. Gilt für Tiberius, was nicht richtig; vielmehr ein jugendlicher Augustus. Der Kopf ist aufgesetzt, schien mir aber alt; nach Gerhard und Clarac wäre er modern (von Albaccini).

Nr. 36. Auch der Kopf eines Jünglings ebenda, 1. Corr. rechts

---

[1] Abg. Marmi Torlonia III. 2.

[2] Abg. Mon. Matth. I. 78; Clarac 917. 2321 A.

[3] Der Augustuskopf in Pal. Casali, der mit den angeblichen Köpfen des M. Antonius und des Lepidus zusammengefunden sein soll (s. Röm. Ikonographie I. p. 207), befindet sich nicht mehr daselbst. — Ebenso scheint die nackte roudininische Statue, welche Winckelmann erwähnt (W. VI. 1, p. 221; VII. p. 217), verschollen zu sein, wenigstens unter den Ant. Bildw. von Matz und Duhn ist sie nicht verzeichnet. — Die vescovalische Statue aber vom Körpermotiv des belvederischen Hermes (abg. Clarac pl. 919. 2324), welche der Bildhauer Pacetti aus einer römischen Privatsammlung erworben hatte, würde, auch wenn noch nachweisbar, ihres modernen Kopfes wegen hier ausser Betracht fallen.

[4] Mus. borb. VI. 42; vgl. Gerhard Neap. A. B. Nr. 151.

Nr. 3 (sog. Tiberius), könnte möglicherweise Augustus sein. Die gleiche Person in dem gleichen Alter findet sich wieder im Madrider Museum (unten Nr. 67). Er ist etwas älter als der chiaramontische (Nr. 9) und hat vollere Wangen. Er erinnert an Napoleon I.[1].

Nr. 37. Bronzebüstchen aus Herculanum ebenda, 2. Bronzesaal (als Caligula abgeb. Br. d'Ercol. I, Taf. 57. 58), mit den dem Augustus eigentümlichen Haarbüscheln über der Stirn und vor den Ohren. Von schwarzer Bronze, c. 13 Cent. hoch.

Nr. 38. Ein etwas grösseres Bronzebüstchen ebenda, mit grüner Patina bedeckt (daher wohl aus Pompeji), ist seiner Bedeutung nach zweifelhaft. Es hat sauber gearbeitetes Haar, aber ohne die sonst an der Stirn ausladenden Büschel, sehr abstehende Ohren, einen geraden Nasenrücken, einen eingezogenen Mund. Trotzdem eher Augustus als Tiberius.

Nr. 39. Erzstatue aus Herculanum ebenda, 3. Bronzesaal (abg. Br. d'Ercol. II. 77)[2]; nackt, mit um die Schenkel geschlagenem Gewand, die Rechte emporgestreckt, als Jupiter mit Scepter und Blitz restauriert. Von überschlanken Proportionen (der Kopf zu klein oder die Schenkel zu lang), die Stirn platt, mit der dem Augustus eigenen Disposition der Haare; in den Augen die Pupillen angegeben. Der Nasenrücken in der Mitte leicht erhöht, das Kinn kräftig vor-, die Ohren abstehend. In jugendlichem Mannesalter. An der linken Hand ein Siegelring mit dem lituus darauf[3].

Nr. 40. Togastatue in den Uffizien zu Florenz Nr. 23 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 40)[4]. Der Kopf aufgesetzt, aber wohl antik[5]. Die Haare, wie häufig bei Augustus, über der Stirn etwas unterhöhlt. Ungefähr ein Dreissiger.

Nr. 41. Jugendlicher Kopf ebenda Nr. 40 (Dütschke III. Nr. 135; abg. Fig. 6), auf ungebrochenem Bruststück, leicht nach rechts gewandt. In den Augen keine Pupillen angegeben.

Nr. 42. Kopf ebenda Nr. 42 (Dütschke III. Nr. 134), überlebensgross, idealisiert, mit Flaumbart an den Wangen. Auf Gewandbüste von farbigem Marmor (neu).

[1] Die sitzende Colossalstatue ebenda 1. Corr. (abg. Mus. borb. IV, 37; Clarac pl. 919; Duruy Hist. d. Rom. IV, p. 251), aus Herculanum, hat einen modernen Gipskopf. Den Anlass, sie zu einem Augustus zu ergänzen, soll die ähnliche Darstellung desselben auf dem grossen Wiener Cameo (Taf. XXIX) gegeben haben.

[2] Müller-Wieseler Denkm. I, Nr. 349; Duruy Hist. d. Rom. IV, p. 297.

[3] Früher wurde bek. auch die bronzene Doryphorosherme des Apollonios ebenda (Finati Mus. borb. p. 147, Nr. 38) Augustus genannt.

[4] Abg. Clar. pl. 914 mit verkehrten Seiten.

[5] Im Florentiner Catalog heisst er *del tutto moderno*.

Nr. 43. Kopf ebenda Nr. 47 (Dütschke III. Nr. 65), vortrefflich erhalten, mit dem charakteristischen Stirnhaar, die Nase etwas gebogen, an der Wurzel eingezogen. An den Wangen ein ganz leichter Flaum [1]. Wenn der Kopf, wie es der Fall zu sein scheint, mit der Panzerbüste aus Einem Stück, so wird man nicht umhin können, über seine Echtheit Zweifel zu hegen.

Nr. 44. Kopf im Museum von Mantua Nr. 66 (Dütschke A. B. IV. Nr. 649) [2], auf eine ihm fremde, allzu kleine Harnischbüste gesetzt. Von mittlerem Alter [3].

Nr. 45. Colossalkopf ebenda Nr. 75 (Dütschke IV. Nr. 641) [4], fälschlich als Tiberius bezeichnet, mit Lorbeer- oder Eichenkranz, was der Zerstörung wegen nicht mehr entschieden werden kann. Mit dem schönen Münchener Kopf (unten Nr. 83) verwandt.

Fig. 6. Augustus als j. Mann in Florenz.

Nr. 46. Togastatue in Catajo (Dütschke A. B. V. Nr. 760), mit verschleiertem Hinterhaupt, in den Händen eine vergoldete Schale und einen grossen vergoldeten lituus (beides restauriert). Der Kopf schien mir modern zu sein und kein Augustus. Dütschke hält ihn für antik.

Nr. 47. Jugendlicher Kopf im Museum des Dogenpalastes zu Venedig (Marmi scolp. Nr. 60; Dütschke V. 124), mit verschleiertem Hinterhaupt auf ergänzter Panzerbüste. Nicht Claudius, wie er bei Valentinelli heisst, sondern wahrscheinlich Augustus. Die Löcher über der Stirn deuten

---

[1] Diesen Kopf meint wohl Bottari, wenn er (Mus. Cap. II. p. 9) von einer Büste des Augustus spricht *di lavoro oltre ogni credere eccellentissimo, il quale è nella Galleria del Gran Duca, tutto intiero, senza veruna restaurazione, ed ha una piccolissima ombra di lanugine sul labbro di sopra, e nelle guance presso all' orecchie.*

[2] Abg. Labus Mus. di Mant. I. 27.

[3] Der daneben stehende Kopf Nr. 67 (Dütschke Nr. 648; abg. Labus I. 26) gleicht mehr dem belvederischen Hermes als dem Augustus, dessen Namen er trägt. — Auch bei dem jugendlichen Kopf ebenda Nr. 73 (Dütschke Nr. 642; abg. Labus I. 30) ist nicht von ferne an Augustus zu denken.

[4] Abg. Labus a. a. O. I, 25.

auf eine ehemalige Strahlenkrone, der Schleier auf eine Gewandstatue [1].

Nr. 48. Panzerstatue im Hof des Pal. Grimani zu Venedig (Dütschke V. Nr. 376)[2], überlebensgross, der Kopf mit Eichenlaub bekränzt (aufgesetzt), von imposanter Haltung. Die Arbeit ist gut, doch weist die kräftige Angabe der Pupillen auf spätere Zeit. Jedenfalls nicht die von Agrippa gesetzte Statue im Pantheon, welche wahrscheinlich grösser und von Bronze[3]. Arme, Beine und Rücken sind ergänzt.

Nr. 49. Kleines Marmorköpfchen im Altertums-Museum von Turin (Dütschke IV. Nr. 264), mit Kranz; auf der ungebrochenen Panzerherme ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln. Ob alt?

Nr. 50. Schleierbüste im Louvre[4], aus der Sammlung Campana. Von ernstem Ausdruck, doch jugendlich, etwa einen Dreissiger darstellend. Die Arbeit ist nicht schlecht, deutet aber, wie der gelbliche Marmor, auf Campana'sche Mache, weshalb ich für die Echtheit nicht einstehen möchte[5].

Nr. 51. Ueberlebensgrosse Togastatue ebenda, Descr. Nr. 100 (abg. Clarac pl. 271)[6], angeblich aus dem Vatican (wenn nicht vielmehr die borghesische, abg. Scult. d. Villa Pinciana II), mit der gesenkten Rechten an den Sinus greifend. Statt des Scriniums eine aufrechtstehende Marmortafel. Der Kopf ist aufgesetzt und der Statue fremd.

Nr. 52. Kopf ebenda, ohne Büste, dem jugendlichen Wiener (unten Nr. 90) ähnlich, doch bilden die Büschel der Stirnhaare mit ihren Spitzen eine gerade Linie.

Nr. 53. Togastatue in der Hauptnische ebenda, Descr. Nr. 113 (abg. Clarac pl. 275)[7], früher im P. Giustiniani zu Venedig und dann eine Zeit lang im Vatican (daher im Museo Pio Clementino abgebildet). Erst hier wurde ihm an Stelle des nicht passenden

---

[1] Die Büste mit dem Eichenkranz ebenda Nr. 270 (Dütschke V. 334; abg. Zanetti I, 2) ist, wie schon Dütschke richtig bemerkt, ein jug. Herakles.

[2] Abg. Clarac pl. 940 A.

[3] S. m. Röm. Ikonogr. I. p. 257 ff.

[4] Die Augustusbildnisse des Louvre befinden sich fast alle im grossen Kaisersaal, weshalb wir sie in der Reihenfolge, wie sie dort aufgestellt sind (von links nach rechts), anführen.

[5] Die gegenüber stehende Togabüste, Octavian genannt (wahrscheinlich die angeblich gabinische bei Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 110), ist modern.

[6] Bouill. III. Stat. pl. 19.

[7] Pio Clem. II. 45; Mus. Nap. III. 45; Bouillon II.; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 90.

Kopfes ein Augustuskopf aufgesetzt, gefunden bei Velletri, dem Stammort der octavischen Familie[1]. Die Stirnhaare sind in der charakteristischen Weise gebüschelt, der Ausdruck ernst, doch ohne die vertikalen Stirnfalten wie z. B. am Kopf der anderen Pariser Togastatue.

Nr. 54. Panzerbüste ebenda, Descr. Nr. 278 (abgeb. Clarac pl. 1074)[2], mit Eichenkranz, die Züge idealisiert; der Kopf stark ergänzt. Dass sie aus Pal. Bevilacqua in Verona stamme (Descr.), beruht wohl auf einer Verwechslung mit der Münchner (unten Nr. 83), die ebenfalls eine Zeit lang in Paris war.

Nr. 55. Torso (Halbfigur) einer sitzenden Colossalstatue ebenda, aus der Sammlung Campana (abg. D'Escamps Mus. Camp. pl. 61), mit sehr zerstörtem Eichenkranz. Der Unterteil mit dem über die Schenkel geschlagenen Gewande fehlt. Doch braucht das letztere nicht aus Bronze gewesen zu sein, wie es bei D'Escamps heisst, sondern wahrscheinlich war die untere Hälfte aus einem besonderen Stück hinzugearbeitet. Der aufgesetzte Kopf ist als Porträt verfehlt, mit auffallender Breite des Nasenrückens zwischen den Augen. Indes an Augustus nicht zu zweifeln, ein Bildnis in frühem Mannesalter.

Nr. 56. Büste eines Jünglings ebenda, Mitte der Fensterseite, aus Sammlung Campana (als jugendlicher Augustus abg. bei D'Escamps pl. 58), angeblich beim Palatin gefunden. Mit der chiaramontischen Knabenbüste in der Person nicht identisch, obgleich wie diese an Napoleon I. erinnernd.

Nr. 57. Bronzebüstchen im Louvre (Longpérier Not. d. bronzes Nr. 640 bis; abg. Fig. 7)[3], zusammen mit einem ähnlichen der Livia 1816 zu Neuilly-le-Réal (Dép. de l'Allier) gefunden und 1868 für das Musée Napoléon III. angekauft, 22 Cent. h. Beide Büstchen sind nach den runden Basen Votivbilder des Atespatus, Sohnes des Crixus[4], also wahrscheinlich von provincial-gallischer Arbeit, ungewiss aus welcher Zeit. Da Augustus nicht als Divus bezeichnet ist, so sollte

[1] Fea (bei Winckelm. W. VI. 2. p. 296 f.) spricht von zwei in der Nähe von Velletri gefundenen Köpfen, von denen der eine auch wirklich ins Museo Pio Clementino gekommen sein soll. Doch giebt er ihm jugendliche Züge, was zu dem der Pariser Statue nicht genau passt. Der andere Kopf, der nach Fea ins Mus. Borgiano zu Velletri kam, trug die corona civica, und fällt also hier jedenfalls ausser Betracht.

[2] Bonillon III. bustes pl. 5; Duruy Hist. d. Rom. III. p. 686.

[3] Nach dem Lichtdruck bei Fröhner Musée de France pl. 1 u. 2. Ferner abg. bei Rayet Monum. de l'art antique, 6. Lief. (Heliograv.); Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 20. 21.

[4] Die Aufschrift des Augustus lautet: CAESARI AVGVSTO ATESPATVS CRIXI. FIL. V. S. L. M.

man meinen, das Bild sei noch zu Lebzeiten des Dargestellten gemacht. Allein auf dem ohne Zweifel gleichzeitigen Büstchen der Livia wird diese, wenn auch mit Beibehaltung ihres Geschlechtsnamens, bereits Augusta genannt, ein Titel, der ihr erst seit dem Tode ihres Gatten zukam. Rayet erklärt die Weglassung der Bezeichnung Divus damit, dass er annimmt, die Verstorbenen seien hier als Laren gefasst. Augustus erscheint in vorgerücktem Mannesalter, die Stirn durchfurcht und die Wangen mager; doch nicht eigentlich als Greis, wie Fröhner sagt.

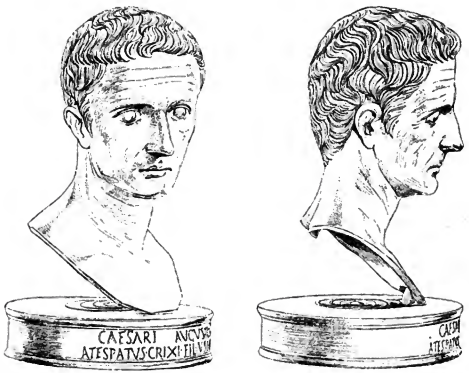


Fig. 7. Bronzebüstchen des Augustus im Louvre (s. Nr. 57).

Nr. 58. Verstümmelter Kopf in der Bibliothèque des Antiquaires de France (Louvre).

Nr. 59. Kopf in der Sammlung Gréau (1878 im Musée rétrospectif des Trocadéro aufgestellt), von Constantinopel. Ziemlich jugendlich, die Formen etwas verwaschen.

Nr. 60. Colossalkopf, im Musée lapidaire zu Arles (in Photogr. vorliegend), im dortigen Theater gefunden, vom Typus der Statue von Primaporta, nur etwas jünger. Die Nase verstümmelt und die Stirnhaare etwas zerstossen. Pupillen nicht angegeben[1].

[1] Das ebenda befindliche Unterstück einer sitzenden Imperatorenstatue in heroischem Costüm, welches mit dem Kopf in Verbindung gebracht wird, scheint in den Proportionen nicht ganz zu entsprechen (zu klein).

Nr. 61. Kopf im Museum von Toulouse (Roschach Cat. des antiquités Nr. 57) mit Eichenkranz; gefunden zu Martres. Seine Arbeit wird gerühmt, doch kenne ich ihn nicht aus eigener Anschauung[1].

Nr. 62. Bronzestatuette des Augustus als Mercur im Museum von Rennes (abgeb. bei Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 150), einen Beutel auf der vorgehaltenen Rechten, die Chlamys um den linken Arm gewickelt. Der belorbeerte und mit Flügeln versehene Kopf trägt nach der Abbildung allerdings die Züge des Augustus. Das Original ist mir nicht bekannt.

Nr. 63. Togastatue im k. Museum zu Madrid (Hübner A. B. in Madr. Nr. 78)[2], mit übers Haupt gezogenem Gewand. Der Kopf aufgesetzt, aber nach den Falten des Schleiers, welche denen des Torso entsprechen, zugehörig, obwohl im Verhältnis etwas klein, August als junger Mann (in den Zwanzigen), mit abstehenden Ohren, Nase und Oberlippe ergänzt[3].

Nr. 64. Ueberlebensgrosse Büste ebenda (Hübner Nr. 193), im Alter zwischen 20 und 30 Jahren, der Mund schlecht geraten.

Nr. 65. Büste ebenda (Hübner Nr. 194): Augustus als junger Mann, wahrscheinlich modern.

Nr. 66. Büste mit verschleiertem Hinterkopf ebenda (Hübner Nr. 196). Der Kopf ursprünglich wohl zu einer Togastatue gehörig, jetzt auf ein nacktes modernes Bruststück gesetzt. Ein junger, kaum 20jähriger Mann mit niedriger zurückweichender Stirn, abstehenden Ohren und fast unmerklichem Wangenbart. Der Nasenrücken (antik) gerade, nur über und unter dem Nasenbein etwas eingezogen. In der Person mit dem jugendlichen Augustus des Museo Chiaramonti (oben Nr. 9) nicht zu vereinigen, wohl aber sehr nahe mit dem sog. Genius Augusti in der Rotonde des Vaticans (oben Nr. 16) verwandt.

Nr. 67. Jugendlicher Kopf ebenda (Hübner Nr. 197; abg. Fig. 8), nach Hübner Tiberius, was nicht der Fall. In erster Linie möchte doch Augustus (wie schon im Inventar von J. Madrazo) in

---

[1] Bei meinem Besuch 1881 befand er sich in den Händen eines Restaurators und war nicht zugänglich. — Wahrscheinlich ist übrigens auch der Kopf von Béziers ebenda (Roschach Nr. 215) ein Augustus.

[2] Abg. Clarac pl. 916 A. 2337 A.

[3] An der heroischen Statue mit nacktem Oberleib ebenda (Hübner Nr 75; abg. Clarac pl. 916 A. 2336 A) und an der Panzerstatue aus Alabaster und vergoldeter Bronze (Hübner Nr. 76; abg. Clarac pl. 916 B. 2336 B) sind die Köpfe modern.

Frage kommen. Am nächsten verwandt und wohl in der Person identisch ein Neapler Kopf (oben Nr. 36) [1].

Nr. 68—70. Drei Köpfe von verschiedenen Altern in der Casa de Pilatos zu Sevilla (Hübner Nr. 871. 890. 891).

Nr. 71. Schöner jugendlicher Kopf in Palma auf Mayorka, beim Marques de Campofranco (nach Hübn. p. 292) [2].

Nr. 72. Jugendliche Büste in der Sammlung Despuig auf Mayorka (Hübner Nr. 717), „eines der wenigen Werke ersten Ranges in der Sammlung", gefunden zu Ariccia zwischen 1787 und 1796. Gestochen von Raf. Morghen [3].

Fig. 8. Jugendl. Augustus (?) in Madrid (s. Nr. 67).

Nr. 73. Jugendlicher Kopf im brit. Museum, Rom. Gall. Nr. 3 (jetzt in Gips-Abgüssen und Photographien verbreitet). vollkommen erhalten, aus Castellani's Besitz. Dem chiaramontischen (oben Nr. 9) ähnlich, mit gleich disponiertem Stirnhaar, doch von noch entschiedenerem Augustuscharakter, mit einem gewissen Ausdruck von Härte. Die Profillinie ist an der Nasenwurzel gebrochen, die Brauen sind schräg zu ihr herabgezogen (vgl. den Colossalkopf im Mus. Chiaramonti oben Nr. 8), die Nase kaum gebogen, ihr unterer Contour leicht gegen die Spitze ansteigend. Der ganze Kopf etwas mehr aufwärts gerichtet als der chiaramontische und wahrscheinlich zum Einsetzen auf eine Statue bestimmt.

Nr. 74. Ueberlebensgrosser Kopf ebenda Nr. 4 (Ellis Townley

[1] Der Knabenkopf in der Akademie von San Fernando (Hübner Nr. 502; abg. unten Fig. 26), der ebenfalls auf Augustus bezogen wird (Friederichs Bausteine Nr. 805), stellt vielmehr einen claudischen Prinzen dar. Beide Madrider Köpfe werden bei Friederichs mit einander verwechselt und mit dem chiaramontischen Knabenkopf durcheinander geworfen.

[2] Schlecht abg. bei Bovér und Moragues Hist. d. Mall. I. p. 172).

[3] Vgl. Visconti Pio Clem. VI. p. 180 Anm.; Mongez Iconogr. rom. II. p. 43. Als Besitzer wird bei Visconti der vescovo d'Origuela, bei Mongez der Erzbischof von Sevilla genannt. Beides sind nur verschiedene Titel des Cardinals Despuig y Dameto. — In derselben Sammlung eine Statue, zweifelhaft, ob Augustus oder Caligula (Hübner Nr. 690).

Gall. II. p. 22), aus der Sammlung Burke. Mit dem der Statue von Primaporta verwandt und an Vortrefflichkeit ihm wenig nachstehend.

Nr. 75. Jugendlicher Kopf ebenda Nr. 8; von nicht zu leugnender Aehnlichkeit mit Augustus (auch im Charakter der Stirnhaare), gleichwohl sehr zweifelhaft. Der Mund und der trübe Ausdruck der Augen wollen nicht stimmen.

Nr. 76. Kopf ebenda, 1879 erworben (nach Arch. Zeitg. 1880. p. 103), in mittlerem Alter; von guter Arbeit.

Nr. 77. Kopf in Blundell Hall (Michaelis Anc. Marbl. p. 359. 89[1]); aus Volpato's Besitz, auf wahrscheinlich nicht zugehöriger Panzerbüste. Etwas jugendlicher als der von Primaporta. Von guter Arbeit.

Nr. 78. Jugendlicher Kopf ebenda, Gartenhaus (Michaelis p. 368. Nr. 154), von Cavaceppi gekauft. Dem des brit. Museums (oben N. 73) in Bezug auf Alter und Arbeit nahe stehend; doch ist Manches ergänzt.

Nr. 78 bis. Porphyrkopf im Hamilton Palace, Schottland (Michaelis p. 300 Nr. 4)[2]; bekränzt. Für die unglaubliche Summe von £ 1732 verkauft, womit indes die Echtheit nicht verbürgt ist.

Nr. 79. Heroische Statue in Castle Howard (Michaelis p. 327. 14[3]; abgeb. Clarac pl. 913. 2331), mit gefibelter Chlamys, die zwar vorn herabfällt, aber (der Abbildung nach in ganz unmotivierter Weise) etwas nach links gezogen ist, so dass die Scham frei bleibt. Den Kopf, der nie vom Rumpf getrennt war, nennt Waagen vortrefflich. Michaelis zieht das Altertum der Statue in Zweifel.

Nr. 80. Heroische Statue in Lowther Castle (Michaelis p. 490. 12), früher in Stowe House. Mit Mantel auf der linken Schulter und um den linken Arm. Der Kopf zugehörig. — Die ebenda befindliche Büste (Mich. p. 499. Nr. 70) gehört einer verdächtigen Serie an.

Nr. 81. Büste in Newby Hall (Michaelis p. 532. 30).

Nr. 82. Ueberlebensgrosse Büste in Warwick Castle (Michaelis p. 664. 5), c. fünfzigjährig. Von Waagen gerühmt[4].

---

[1] Schlecht abgeb. in den Engrav. and etch. 50. 2.

[2] Abg. in dem Auctionscatal. dieser Sammlung von 1882; vergl. das Suppl. von Michaelis im Journal of Hellen. studies von 1885. Sep. abdr. p. 1.

[3] Vgl. wieder das Suppl. a. a. O. p. 6 Nr. 14.

[4] Fälschlich für Augustus erklärt wird die schöne Basaltbüste von Canopus in Kingston Hall. (Mich. p. 416. 2; abg. Specim. of anc. sc. II. p. 46). Wenigstens der Abbildung nach ist der Kopf für ihn zu schmal und sind die Brauen zu gleichmässig gewölbt, die Nase zu sehr abwärts gerichtet, auch das Haar wohl etwas

Nr. 83. Büste mit Eichenkranz in der Glyptothek zu München. (Brunn Nr. 219; abg. Fig. 9)[1], aus Pal. Bevilacqua in Verona, etwas nach rechts gewandt, nur die Spitze der Nase ergänzt. Augustus in der Blüte seiner Jahre, von sehr ideal behandelten Formen. Gilt mit Recht für eines der schönsten erhaltenen Bildnisse des Kaisers.

Fig. 9. Augustuskopf in München (s. Nr. 83).

Nr. 84. Kopf ebenda (Brunn Nr. 183), ohne Kranz und weniger idealisiert als der vorige, mit derselben Wendung nach rechts. Am nächsten mit dem des brit. Museums (Nr. 74) und mit dem von Primaporta verwandt, nur vielleicht etwas jünger. Von guter Arbeit.

Nr. 85. Heroische Statue ebenda (Brunn Nr. 209; abg. Clarac pl. 913)[2], nackt, mit Chlamys um die Schultern; aus V. Albani. Der nicht zur Statue gehörige Kopf mit dem Eichenkranz entspricht im Allgemeinen der Büste aus Pal. Bevilacqua (Nr. 83); doch sind die Formen mehr individualisirt[3].

Nr. 86. Büste in der Antikensammlung zu Dresden Nr. 118, sehr zusammengesetzt und zur Hälfte neu[4].

Nr. 87. Panzerstatue im Berliner Museum Nr. 343 (abg.

---

kurz. Der Kopf gleicht eher dem von mir bei Sulla besprochenen im M. Chiaramonti (S. Röm. Iconogr. I. p. 93).

[1] Vgl. Maffei Verona illustr. III. 217. 1; Mus. Napoléon. III. 6; Bouillon II; Mongez Iconogr. rom. XVIII. 3. 4; Müller-Wieseler Denkm. I. 348; Lützow Münchener Antiken; Baumeister Denkm. d. Kl. Alt. I. p. 227.

[2] Mus. Napol. III. 9.

[3] An der nackten Statue ebenda, Bacchussaal (Brunn Nr. 107), ist nur der Torso alt. Der ergänzte Porträtkopf stellt nicht den Augustus (Brunn), sondern den Caligula dar.

[4] Ganz neu der Kopf der heroischen Colossalstatue ebenda Nr. 14 (abg. Le Plat Taf. 44).

Clarac pl. 914)[1]. Früher im Schloss Richelieu, dann in Malmaison, dann in der Sammlung Pourtalès, bis sie 1866 nach Berlin kam. Der rechte Arm ist mit dem Gestus der allocutio etwas seitwärts gestreckt (wahrscheinlich neu, aber richtig ergänzt), der linke gesenkt und so restauriert, als ob er ein Schwert oder ein kurzes Scepter in der Hand hielte; doch ist nicht ganz klar, was daran alt und was neu. Auf der linken Schulter ruht ein Mantel, der, von hinten um den Arm geschlagen, bis zur Mitte des Schienbeins herabfällt. Der Panzer ist retouchiert, die Beine zwischen Knie und Knöchel im Altertum ergänzt. Der Kopf ist aus anderem Marmor, aber alt; Nase, Lippen, Kinn ergänzt. Die Körperformen sind schlanker, die Gesichtszüge etwas jugendlicher als an der Statue von Primaporta, die Stirn ernst, aber nicht gefurcht; vor den Ohren ein fast unmerklicher Flaumbart, Dem Alter nach noch aus der ersten Hälfte seines Lebens.

Nr. 88. Kopf in mittlerem Alter ebenda Nr. 344 (in einem abgeschlossenen Corr. aufgestellt. 1882). Von guter Arbeit, aber leider arg verstümmelt, ein Stück des Scheitels und die Nase abgeschlagen.

Basaltkopf ebenda Nr. 1332 (jetzt zurückgestellt), zugleich mit dem Basaltkopf des Caesar (Röm. Ikonographie I. p. 164 Nr. 57) von Friedrich II. aus der Pariser Sammlung des Hrn. Julienne angekauft. aber diesem in Beziehung auf Kunstwert bedeutend nachstehend und aller Wahrscheinlichkeit nach modern[2].

Nr. 89. Kopf im Belvedere zu Wien Nr. 60 (phot. abgeb. bei v. Sacken Die ant. Sculpt., Taf. 21. 3), vom Typus der Statue von Primaporta, mit leicht zusammengezogenen Brauen.

Nr. 90. Jugendlicher Kopf ebenda Nr. 107 (abg. v. Sacken, Taf. 21. 1), auf nacktem Bruststück, etwa 20jährig, mit kleinlichem Kinn, von sinnendem Ausdruck. Nase neu.

Nr. 91. Vortreffliches Köpfchen von Alabaster in einem Glasschrank ebenda (nach Sack. u. Kenn. p. 51. Nr. 22). Mit Lorbeerkranz[3].

---

[1] Besser Cab. Pourtalès pl. 52; Hübner Berl. Winckelmannsprogr. 1868 Taf. 1. 2; neuerdings in Lichtdruck bei Wessely Antike Plastik 1883 p. 332, in der Klassiker-Bibl. der bild. Künste.

[2] Unbedeutend und ebenfalls verdächtig die kleine Büste Nr. 1333 und der bekränzte Kopf der Togastatuette Nr. 387, letzterer nicht zugehörig und von zweifelhafter Bedeutung. Auf Augustus wird auch bezogen die griechisch bekleidete Schleierstatue mit Füllhorn ebenda Nr. 157, in Pozzuoli gefunden. Ihre Benennung ist offenbar nur durch ihre Verwandtschaft mit dem sog. Genius Augusti im Vatican (oben Nr. 16) veranlasst.

[3] Kein Augustus die kleine Bronzebüste im Wiener Ant. Cabinet Nr. 522 (abg. v. Sacken Die antiken Bronzen Taf. 45. 3). Vgl. m. Röm. Ikonogr. I. p. 91.

Nr. 92. Kopf in Schloss Erbach, etwas überlebensgross, in jugendlichem Mannesalter, mit deutlichem Flaumbart vor den Ohren. Nase, Mund, Kinn neu[1].

Nr. 93. Sitzende heroische Statue in der Eremitage zu Petersburg Nr. 193, aus der Sammlung Campana (abg. D'Escamps Marb. ant. pl. 59), angeblich zu Cumae gefunden, vom Typus der Statue von Primaporta. Der Kopf aufgesetzt und der Torso als Jupiter mit Victoria in der Rechten und Scepter in der Linken ergänzt.

Nr. 94—97. Ebenda nach dem Catalog von Guédéonow 3 Büsten in männlichem Alter (Nr. 27. 220 und 221) und eine in jugendlichem (Nr. 59)[2].

2. Reliefs (Nr. 98—103).

Hier sind zu unterscheiden die eigentlichen Porträtreliefs und diejenigen, welche den Augustus in ganzer Figur, sei's in einer Handlung begriffen, sei's mit andern Familiengliedern vereinigt, vorführen.

Bei den ersteren ist schon der Kunstform wegen grosse Vorsicht nötig, da die in den Antikensammlungen zerstreuten Medaillons ihrer Mehrzahl nach modern sind. So, was den Augustus betrifft, ohne Zweifel das Marmormedaillon in Mantua Nr. 151 (Dütschke A. B. IV, p. 377)[3], mit Strahlenkrone und Beischrift; das ähnliche in Schloss Erbach (Generalcatal. p. 38. Nr. 17); die Disken mit den angeblichen Augustusköpfen in Madrid (Hübner Nr. 320 u. 322) und der sehr elegant gearbeitete, zu einem Medaillon ergänzte Reliefkopf im Belvedere zu Wien Nr. 88 (phot. abg. bei von Sacken Die ant. Sculpturen Taf. 21. 2), die letzteren drei mit Lorbeerkranz. Auch das elliptische Bronzemedaillon von Duisburg (publ. von Wilms in d. Jahrbb. des rheinl. Alt.-Vereins 1872 p. 25) wird von J. Friedländer u. A. wohl mit Recht für unecht erklärt. Echte Augustusköpfe kenne ich nur in solchen Reliefs, die eben wahrscheinlich ursprünglich auch Teile grösserer Compositionen ausmachten, wie

Nr. 98. der Hochreliefkopf in Vienne, Hôtel de Ville (1881), etwas unterlebensgross, nach rechts gewandt. Abgesehen von der zerstossenen Nase wohlerhalten und als Augustus gesichert. Mit Eichenkranz[4].

---

[1] Ganz zweifelhaft und wohl modern die unterlebensgrosse Büste im Kölner Museum Nr. 11.

[2] Ein röm. Porträtkopf „an die Züge des jugendlichen Augustus erinnernd" wurde 1880 in Olympia gefunden (Arch. Ztg. 1880 p. 49).

[3] Abg. Labus Mus. di Mant I. 29. 2.

[4] Es ist ohne Zweifel derselbe, der bei Stark Städteleben p. 577 ungenau als lorbeerbekränzt und, wie man glauben muss, als Statuenkopf bezeichnet wird.

Der Hochreliefkopf in den Uffizien zu Florenz, im Inschriftsaal eingemauert (Dütschke A. B. III. Nr. 402), mit Lorbeerkranz, ist seiner Bedeutung nach zweifelhaft.

Von noch erhaltenen Compositionen gehören hierher:

Nr. 99. Ein dem Augustus geweihter Altar im Belvedere des Vatican Nr. 45 (abg. Mus. Chiar. III. 19)[1], wo der Kaiser mit seiner Gemahlin bei einem Larenopfer dargestellt ist (Schmalseite), während die heroisch bekleidete Figur auf der Quadriga (Rückseite) am besten auf Caesar gedeutet wird. Ikonisch ohne Bedeutung.

N. 100. Larenaltar des Augustus im Musensaal des Vaticans Nr. 516 (abg. Pio Clem. IV. 45)[2] mit Darstellung des Genius Augusti im Opfergewand neben seinen Laren.

Nr. 101. Eine „augusteische Figur" auf der Reliefplatte einer pompa in V. Medici zu Rom (Matz u. Duhn A. B. Nr. 3505)[3]. Sie ist mit der Toga bekleidet, auf ihrem Haupte *apex* und Lorbeerkranz. Durch die zwei sie begleitenden Lictoren scheint mir Augustus keineswegs sicher gestellt: der *apex* ist bei Kaisern meines Wissens nicht nachzuweisen.

Nr. 102. Altar in den Uffizien zu Florenz Nr. 236 (Dütschke A. B. III. Nr. 218)[4]. Auf der Vorderseite Augustus von vorn mit übers Haupt gezogener Toga, zwischen L. Caesar (?) und Livia, er selbst nicht ohne Bildnisähnlichkeit. Der Altar wurde nach der Inschrift im Jahre 2 v. Chr. im vicus Sandaliarius gesetzt.

Nr. 103. Relief von S. Vitale zu Ravenna (abg. Taf. VI), worüber unten an besonderer Stelle einlässlicher gehandelt werden wird[5].

Nr. 104. Wandgemälde aus dem Palast der Caesaren auf dem Palatin (publ. von Turnbull An ancient painting pl. 3): Augustus im Kreis seiner Höflinge den Partherkönig Phraates bekränzend. Ich kenne weder den jetzigen Aufbewahrungsort (brit. Museum?), noch die Turnbull'sche Publikation.

---

[1] Besser bei R. Rochette Monum. inéd. Tf. 69; vgl. Jordan in den Annal. d. Instit. 1862 p. 305.

[2] Vgl. Annal. d. Instit. 1862 p. 303 f.

[3] Abg. Mon. d. Instit. 1881 vol. XI. tav. 34. 5; vgl. v. Duhn Annali 1881 p. 316.

[4] Abg. Gall. di Firenze Ser. IV. Tf. 3.

[5] Ebenda über eine Florentiner pompa, auf welcher Dütschke ohne genügenden Grund, wie wir glauben, Darstellungen des Augustus und seiner Familie erkennen will. — Ueber die ganz unstatthafte Deutung eines Stockholmer Reliefs (Augustus als Apollo den Genius Bruti besiegend) s. Heydemann in der Arch. Zeitg. 1865 p. 155 * Nr. 26 und Wieseler Philologus XXVII. p. 238.

3. Geschnittene Steine.

Hier kämen zunächst wieder die Rundwerke in Betracht, falls sich authentische Bildnisse unter ihnen nachweisen liessen. Indes entzieht sich diese Art von Gegenständen vielfach der öffentlichen Kenntnis und Zugänglichkeit. Ich selbst kann nur auf ein paar zweifelhafte oder mir nicht genügend bekannte aufmerksam machen.

a. Eher den Augustus als den Tiberius scheint das des letzteren Namen tragende Büstchen aus blauem Jaspis bei den Cimelien in Florenz (abg. Mus. Flor. Gemmae I. Tf. 3)[1] darzustellen. Ein Stück der Haare, Nase und Kinn sind neu, Hals und Büste von Gold.

b. Einen schönen Augustuskopf *ex jaspide chalcedonia bicolori* des Museo Carpegna (abg. bei Buonarotti Osserv. sopra alcuni med. p. 45) erwähnt Winckelmann als in der vaticanischen Bibliothek befindlich, über ½ Palm hoch[2]. Der Abbildung nach eine Büste mit gefibelter Chlamys, von einem ovalen Grund vorspringend; hinter dem Hals eine Kugel. Die Herausgeber Winckelmanns[3] vermuten sie wohl mit Unrecht im Cabinet des médailles zu Paris. — Jedenfalls zu unterscheiden von

c. dem Agat von St. Denis im Cabinet des médailles (Chabouillet Nr. 191; abg. bei Félibien Hist. de l'abb. de St. Denis V. pl. 4 O), einem rund vorspringenden lorbeerbekränzten Augustuskopf (clypeus) mit nacktem Brustst ück und Mantelzipfel auf der linken Schulter. Gipsabguss im Münzcabinet zu Berlin.

d. Winckelmann (W. W. VI. 1. p. 221) spricht ausserdem von einem kleinen mit Eichenlaub bekränzten Augustuskopf aus Agat im Besitz des Generals von Wallmoden, an welchem nur die Haare und die Stirn mit den Augen erhalten seien; ergänzt würde er die Grösse einer Pomeranze haben.

Ungemein zahlreich sind die Bildnisse des Augustus auf Cameen und Intaglio's. Der mir zu Gebote stehende Apparat reicht bei Weitem nicht hin, um ein vollständiges Verzeichnis zu geben. Doch mag wenigstens ein Anfang gemacht und das Hauptsächlichste hier besprochen werden. Wir führen die Steine wieder nach Museen auf, zuerst die Einzelköpfe, dann Augustus in ganzer Figur.[4]

e. Grosser Sardonyx in der Sammlung Piombino-Ludovisi

[1] David Mus. de Flor. I. Taf. V.

[2] Winckelm. W. VI. 1. p. 223.

[3] A. a. O. Anm. 1094.

[4] Zur leichteren Identificierung geben wir bei den wichtigeren Stücken die Grösse an.

in Rom (abg. Taf. XXVI. 1)[1]: Stark abgeschliffener, ziemlich jugendlicher Kopf des Augustus nach rechts in hohem Relief; mit dem Namen des Dioskurides dahinter[2]. Nach Köhler[3] das schönste erhaben geschnittene Bildnis des Augustus, aber die Inschrift ein Zusatz des 18. Jahrhunderts. Brunn[4] hält die Inschrift für echt. 4 auf 5½ Cent. gr.

f. Sardonyx von ähnlicher Grösse in Neapel (abg. Lenormant pl. III. 11)[5]; angeblich zu Herculanum gefunden: Kopf nach rechts ohne Schmuck. Nach Köhler (a. a. O.) neu, wahrscheinlich ein Werk des Steinschneiders Rega.

g. Chalcedon ebenda (abg. Taf. XXVI. Nr. 3)[6]: Kopf eines jungen Mannes nach rechts mit gebogener Nase; seiner Bedeutung nach nicht ganz sicher.

h. Cameo in den Uffizien zu Florenz N. 86 (Gori Mus. Flor. Gemmae I. Tf. 63): Augustus als Apollo, Kopf nach rechts mit Lorbeerkranz und lang wallendem Nackenhaar. Die Züge und selbst die Disposition der Stirnhaare als augusteisch nicht zu verkennen.

i. Schöner Sardonyx-Cameo ebenda Nr. 87 (abg. Taf. XXVI. 2)[7]: Kopf nach rechts mit Eichenkranz und verschleiertem Hinterhaupt. Augenstern und Pupille angegeben. 4 auf 4½ Cent.

k. Crystall-Cameo ebenda Nr. 92 (abg. Gori I. Tf. 20. 1): Kopf en face mit Lorbeerkranz, von hohem Relief[8].

l. Intaglio ebenda Nr. 214: Zwei vereinigte Köpfe, bei Gori Taf. V. 5. als Claudius und Agrippina abg. Allein nach der Haartracht des weiblichen Kopfes sind vielmehr Augustus und Livia gemeint[9].

m. Cameo mit dem erhaben geschnittenen Namen des Admon aus der ehemal. Sammlung de la Turbie zu Turin (abg. Mongez

---

[1] Lenormant Icon. rom. pl. VII. 7; in Cades' grosser Abdrucksammlung V. Classe Nr. 279.

[2] Ueber die Ursache der Abschleifung s. Lenormant a. a. O. p. 12 zu Nr. 7.

[3] H. K. E. Köhler Ueber die geschnittenen Steine mit den Namen der Künstler, Ges. Schr. III. p. 146.

[4] Brunn. Gesch. der gr. Künstler II. p. 485.

[5] Cades V Nr. 277; Lippert Daktyl. III. 2. 278.

[6] Lenormant pl. IV. 5; wahrsch. Cades V. Nr. 287.

[7] Lenormant pl. III. 13; Gori I. Tf. 27. 5; Cades V. 282.

[8] Ein ähnlicher Florentiner Stein bei Gori I. Tf. 20. 2 wird dort als mutmasslicher Nerva bezeichnet.

[9] Ein sicheres Bildnis des Augustus ist auch der Cameo Nr. 89 ebenda (mit Strahlenkrone, vielleicht Cades V. 290), während Nr. 88. 90. 91 zweifelhaft. Ferner unter den Intaglio's Nr. 203 (Gori I Tf. 1. 9, mit Strahlenkrone), Nr. 204 Gori I. Tf. II. 1, mit Kranz) und der Karneol Nr. 205 (nackt), letzterer als Bildnis am gelungensten.

Icon. rom. pl. 18. 6): Lorbeerbekränzter Kopf nach rechts mit leichtem Wangenbart; der Abbildung nach kein besonders gelungenes Bildnis, dem Cameo von St. Denis in Paris (n) ähnlich. Nach Köhler modern, jetzt verschollen[1].

n. Sardonyx von St. Denis im Cabinet des médailles zu Paris (Chabouillet Nr. 190; abg. Lenormant Icon. pl. V. 3)[2]: Kopf nach rechts mit Eichenkranz, ziemlich jugendlich, von hochgewölbter Form. Das Bildnis mangelhaft, aber die Arbeit vortrefflich. In frühmittelalterlicher Fassung. 4 auf 5 Cent.

o. Sardonyx ebenda (abg. Lenormant pl. III. 12; wahrscheinlich Chabouillet Nr. 198): Belorbeerter Kopf nach links, in moderner emaillierter Fassung.

p. Sardonyx ebenda (Chabouillet Nr. 199, abg. Duruy Hist. d. Rom. III. p. 698): Köpfe des Augustus und des Agrippa.

q. Agatonyx ebenda (Chab. Nr. 213): Nackter Kopf nach links, auf Panzerbüste; als Nero Drusus bezeichnet und als solcher abgeb. bei Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 275, sehr wahrscheinlich identisch mit dem angeblich im Vatican befindlichen Augustus bei Mongez (Icon. rom. pl. 18. 5). Das Bildnis schwankt zwischen einem jugendlichen Augustus und einem Drusus jun. (nicht Nero Drusus), ohne entschieden für den einen oder für den andern genommen werden zu können. Schöner Stein von hohem Relief. 48 auf 36 Mill.[3]

r. Drei Intaglio's ebenda (Chab. Nr. 2074—2076) mit den Köpfen des Augustus und der Livia, von sehr alten und wenig kenntlichen Zügen. Darunter vielleicht der Pras des Fulvius Ursinus (abg. Faber Illustr. imagg. 39; vgl. Köhler p. 112)[4].

---

[1] S. Brunn. Künstl. gesch. II. p. 535. — In derselben Sammlung de la Turbie befand sich nach Köhler (p. 284. Nr. 372) der bei Mongez pl. 18. 7 abgebildete Glasfluss, Augustus mit Lorbeerkranz nach rechts, „eine geringe moderne Arbeit". Mongez Icon. rom. II. p. 42 setzt ihn in die Pariser Sammlung.

[2] Duruy Hist. d. Rom. III. p. 743.

[3] Von sonstigen Cameen des Cabinet des médailles sind als sichere Augustusbildnisse noch zu nennen der Sardonyx bei Chab. Nr. 194, mit Eichenkranz, und der Chalcedon Chab. Nr. 196 (abg. Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 270): Kopf in Vorderansicht mit Lorbeerkranz und verhülltem Hinterhaupt. Die meisten übrigen sind zweifelhaft oder unbedeutend. Bloss sachlich interessant der Sardonyx Nr. 189 mit den 4 Köpfen des Caesar, des Augustus, des Tiberius und des Germanicus; der des Augustus mit der Strahlenkrone, die übrigen mit dem Lorbeerkranz.

[4] Die angeblich antike Paste mit derselben Darstellung bei Lenormant Icon. pl. V. 6 ist doch nicht etwa identisch mit dem in der Grösse übereinstimmenden modernen Stein bei Chabouillet Nr. 539?

Der Karneol der Beugnot'schen Sammlung mit der Aufschrift *AIOC* (abg. Lenormant IV. 7)[1], ist modern.

s. Grosser Agatonyx der Samml. Blacas im brit. Museum, früher in der Samml. Strozzi (abg. Taf. XXVIII. 3)[2]: Jugendliche Büste nach links mit an Napoleon I. erinnernden Gesichtszügen, das Haupt von einer Binde umwunden, eine Aegis um die Schulter geworfen, in der (nicht sichtbaren) Rechten ein Scepter. Der frühere Besitzer Strozzi hatte die Binde nach angeblich antiken Spuren durch Aufsetzen kleiner Edelsteine in ein byzantinisches Diadem verwandelt, und so ist der Kopf bei Gori abgebildet. Dem entspricht auch der Abdruck bei Lippert, wo die Binde einen vertieften Canal bildet. Der Abdruck bei Cades dagegen und die Abbildung bei Lenormant zeigen eine körperhaft aufgesetzte Binde, welche nicht für Edelsteine berechnet ist. — Gori und seine Zeitgenossen, von dem Strozzi'schen Diadem ausgehend, erklärten das Bildnis für Constantin II., was auch O. Müller billigt (Handb. § 207. 7). Lenormant u. A., die sich mehr an den Gesichtstypus halten, nehmen es für einen jugendlichen Augustus, und erklären die Binde damit, dass der Stein in Asien geschnitten sei, wo jener Kopfschmuck das herkömmliche Abzeichen der Herrscherwürde war. 10 auf 13 Cent. (s. Nachtrag).

t. Karneol Blacas ebenda (abg. Lenormant pl. IV. 6; Cades V. 336): Jugendlicher Augustus (?) nach rechts ohne Kranz.

u. Amethyst aus der Sammlung Strozzi, ebenfalls ins Cabinet Blacas und mit diesem ins brit. Museum gekommen, mit der Künstlerinschrift Dioskurides (abg. Taf. XXVI. 4)[3]; nicht nur ein zweifelhaftes Porträt des Augustus (jugendlich mit Wangenbart), sondern auch seinem Altertum nach verdächtig.[4]

v. Ein der Abbildung nach sicherer Augustus auf einer Gemme des Mus. Worsleyanum (in der Ausg. von Labus Taf. 30. 18): Kopf nach links mit Kranz. — Zweifelhaft dagegen der Kopf en face ebenda (Taf. 23. 5), mit Kranz und Schleier.

w. Cameo der Sammlung Beverley (j. in Alnwick Castle, Northumberland), bei Cades V. 274: Augustuskopf mit Strahlen-

---

[1] Cades V. 268. Vgl. Brunn G. d. gr. Künstler II. p. 496.

[2] Gori Mus. Flor. I. 18; Lenormant V. 1; Lippert Dakt. III. 2. 460; Cades V. 280.

[3] Lenormant pl. IV. 4; Cades V. 267. Vgl. Köhler a. a. O. p. 113; Brunn II. p. 487.

[4] Sicher modern sind die Wiederholungen dieses Typus im Haag, früher im Besitz des Marchese Massimi (abg. Lenormant VI. 1; Cades V. 266. Vgl. Köhler p. 115) und im Cabinet des médailles zu Paris (vgl. Brunn II. p. 488).

krone nach rechts, von niedrig länglichter Form, auf einem Fruchtkorb.

x. Unter den geschnittenen Steinen der Samml. Marlborough befindet sich sowohl ein Profilkopf des Augustus mit Strahlenkrone (abg. Choix d. p. ant. grav. du cab. Marlb. Tf. 7), als einer en face mit Schleier und Kranz (ib. Taf. 8). Auch der en face ohne Schleier, bloss mit Kranz (ib. Tf. 12), scheint Augustus zu sein.

y. Stosch'sche Paste in Berlin (Tölken Verz. V. 2. Nr. 132; abg. bei uns Taf. XXVII. Nr. 1), mit den vereinigten Köpfen des Augustus und der Livia. Doch nicht, wie Tölken meint, die ähnlichsten Bildnisse dieses Herrscherpaars[1].

z. Onyxcameo mit Augustuskopf im grünen Gewölbe zu Dresden (nach Welcker zu O. Müller Handb. § 200. 1).

aa. Chalcedon im Antikencab. zu Wien (Sack. u. Kenn. p. 419. Nr. 10)[2]: Kopf nach links, ohne Kranz, der Mund verfehlt.

bb. Grosse Türkispaste ebenda (Sack. u. Kenn. p. 414 Nr. 29; bei uns Taf. XXVI. 5)[3]: Lorbeerbekränzter Kopf nach rechts mit der Beischrift *ΗΡΟΦΙΛΟC ΛΙΟCΚΟΥΡΙΔου*. Angeblich 1798 bei Mainz gefunden, aber ohne Zweifel identisch mit der schon im 17. Jahrhundert bekannten Echternacher Gemme des Pater Wiltheim[4], daher von Köhler (a. a. O. p. 151) mit Unrecht für eine moderne Fälschung erklärt. Die Beziehung auf Augustus scheint trotz der mässigen Aehnlichkeit begründet zu sein. Jedenfalls nicht Hadrian, wie Arneth des leichten Wangen- und Lippenbartes wegen meint. 5 auf 6½ Cent. gr.

cc. Büste des vergötterten Augustus von Livia emporgehalten, auf einem Onyx ebenda (Sack. u. Kenn. p. 424. Nr. 25; abg. bei uns Taf. XXVII. Nr. 2)[5]. Die Büste trägt Lorbeerkranz, Strahlenkrone und Schleier. Der Stein 7 auf 9 Cent. gross.

Die vertieft geschnittene Büste auf dem Revers des grossen

---

[1] Ebenda befinden sich (Tölken N. 123—131) vier Gemmen und fünf Pasten mit dem Einzelbildnis des Augustus, darunter auch ein angeblich als Greis dargestellter (Nr. 131) mit Höcker auf der Nase und Trauerbart wegen der Varusschlacht (?), trotz dem Lorbeerkranz ein ganz zweifelhaftes Bildnis. Die anderen sind zum Teil durch Embleme, wie der Steinbock etc., näher bezeichet, freilich auch durch solche, die nicht notwendig auf Augustus deuten (Skorpion, Dreizack, Delphin, Säule mit Schriftschnäbeln). Zwei davon bei Cades V. 294. 295. Als Bildnis verdient keines von allen hervorgehoben zu werden.

[2] Abg. Arneth Die antiken Cameen XIV. 2.

[3] Arneth Taf. XIII. 1; Lenormant V. 2.

[4] Abg. Winckelm. W. VI. Tf. VIII. D; vgl. Brunn Künstl. gesch. II. p. 505.

[5] Köhler Ges. Schr. V. Tf. 2, vgl. p. 45; Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 379; Lenormant Iconogr. VI. 3; Aschbach Livia Tf. III. 2.

Wiener Sardonyx mit dem Adler (Sack. u. Kenn. p. 414. Nr. 25)[1] ist weder richtig benannt (alternder Augustus) noch antik. Wohl aber stellt eines von den 4 Medaillons, mit denen die Fassung geschmückt ist, den Augustus dar.

dd. Cameo auf dem Kreuz des Kaisers Lothar im Domschatz von Aachen[2].

ee. Sardonyx in Petersburg, von Paul Lukas aus dem Orient gebracht (Köhler a. a. O. p. 15): Kopf des Augustus über der Sylphiumpflanze und einem Krokodil.

ff. Ebenda (Cab. Orléans) Halbfigur des Augustus, nackt mit Füllhorn in der Linken, als Genius[3].

Von den ausserdem bei Cades in Abdrücken vorhandenen Gemmen und Pasten, deren Aufbewahrungsort mir unbekannt, hebe ich ihrer Grösse oder Arbeit wegen noch hervor, ohne für ihre Echtheit einstehen zu können:

gg. Nr. 283. Cameo mit lorbeerbekränztem Kopf nach rechts von gereiften Zügen und hoher Kopfform. 4 1/2 Cent. h.

hh. Nr. 286. Kopf in 3/4 Profil (bei uns Taf. XXVI. 6) mit Lorbeerkranz, ohne Hals, von hohem Relief. Zu unterscheiden von dem Florentiner (k); von vorzüglicher Arbeit. 3 Cent. h.

ii. Nr. 289. Schöner fragmentierter Stein mit nacktem Kopf nach links (abg. Taf. XXVI. 7)[4], den starken Zügen nach in gereiftem Alter. 3,08 Cent. h.

kk. N. 300. Sardonyx mit zwei vereinigten Brustbildern en face, welche als Augustus und Livia bezeichnet werden (abg. Lenormant pl. VI. 2), beide in der gewöhnlichen Tracht des Lebens und ohne Kranz, der weibliche verschleiert. Ihre Bedeutung durchaus zweifelhaft.[5]

---

[1] Abg. Arneth III.; Lenormant IV. 3.

[2] *L'admirable camée d'Auguste sur la croix de Lothaire, à Aix-la-Chapelle,* erwähnt von L. Germain im Bulletin monumental 1883. p. 464.

[3] Vgl. Visconti Pio Cl. III. p. 25.

[4] Lenormant pl. III. 10.

[5] Mehr nur sachlich, wegen Aufschriften oder Beigaben, von Belang:

Nr. 276. Amethyst mit lorbeerbekränztem Kopf nach rechts. Davor die Weihinschrift VALERIENSES, was auf die Soldaten der Legio XX Valeria victrix bezogen wird (= Lippert Dakt. II. 2. 278).

Nr. 292. Kopf nach rechts mit Strahlenkrone; im Feld ein Adler auf einer Kugel (= Lippert Dakt. III. 2. 280).

Nr. 293. Aufwärts gerichteter Kopf nach rechts; dahinter ein Adler auf einem Stierkopf.

Die jugendlichen Köpfe Nr. 261 bis 272 sind ihrer Mehrzahl nach zweifelhaft. Nr. 265 trägt den Künstlernamen *Keinos* (s. Brunn G. d. gr. Kstler. II. p. 515).

Augustus in ganzer Figur, resp. als Teil einer grösseren Composition:

ll. Auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. XXX, s. unten): Sitzende Halbfigur im Olymp, mit Strahlenkrone und Schleier, trotz der Vorderansicht an den Gesichtszügen kenntlich.

mm. Auf der Gemma Augustea in Wien (Taf. XXIX, s. unten): Heroisiert neben Roma sitzend beim pannonischen Triumph des Tiberius; der Kopf im Profil von deutlicher Bildnisähnlichkeit.

nn. Auf einem runden Chalcedon ebenda (Sack. u. Kenn. p. 418. 2)[1]: Zwei thronende Figuren nach rechts, ohne Zweifel, wie schon Eckhel deutete, Augustus und Roma; jener heroisch bekleidet, mit Lorbeerkranz, Scepter und doppeltem Füllhorn; diese zu seiner Linken, ähnlich costümiert wie auf der Gemma Augustea, mit unvollendetem Helm, einen Schild vor sich haltend. Die vordere Thronlehne wird durch eine Sphinx gebildet. Schon vom rein ikonischen Standpunkt aus muss man in erster Linie an Augustus denken. Ausserdem spricht für ihn seine nahe Beziehung zu Roma, die analoge Darstellung beider auf der Gemma Augustea (wo Roma freilich auf d. rechten Seite sitzt), und der Umstand, dass alle übrigen Kaiser (auch Hadrian) ihrer Physiognomie nach ungleich weniger passen. Lenormant (Icon. rom. p. 7) schwankt des Bartes wegen zwischen Augustus und Hadrian. Allein der kaum sichtbare Bart ist bei Augustus viel weniger auffallend, als die Unsichtbarkeit desselben bei Hadrian wäre. Dass der Stein von neuer Hand herrühre, wie Köhler (a. a. O. p. 38) behauptet, scheint keineswegs ausgemacht zu sein. Jedenfalls ist es unrichtig, die Darstellung als eine Wiederholung der beiden Hauptfiguren des grossen Wiener Cameo zu bezeichnen. 13 Cent. Dehm.

Bronzesiegel mit lorbeerbekränztem Kopf des Augustus, gef. zu Nismes 1739 (abg. Hist. de l'Acad. des inscr. et b. lettres. 1743. XIV. p. 105)[2]. Ein ähnliches, im Grab des Augustus gefunden, soll sich in Florenz befinden.

Vergleichung und Klassifizierung der Bildnisse.

Die noch vorhandenen statuarischen Bildnisse des Augustus sind verhältnismässig erst spät und allmählig identificiert worden. Die

---

[1] Abg. Eckhel Rec. de pierr. grav. pl. II.; Arneth Die ant. Cameen Taf. 4 Lenormant IV. 2.

[2] Duruy Hist. d. Rom. III. p. 717.

älteren Ikonographen kennen keine dergleichen. Eine der ersten Statuen, in der man ihn zu erkennen glaubte, war die im Hof des Conservatorenpalastes (Nr. 5.), 1594 von de Cavaleriis publiciert. Sie gilt auch heute noch dafür, unserer Ansicht nach mit Unrecht. Im 17. Jahrhundert tauchte dann im Hause Bevilacqua in Verona die schöne Büste mit dem Eichenkranz (jetzt in München, oben Nr. 83) auf; doch ohne zunächst grössere Würdigung zu finden. Bottari (1748) nimmt noch keine, und Winckelmann (1763) wenig Notiz von ihr. Beiden steht noch immer die Statue des Conservatorenpalastes im Vordergrund. Und daneben erklärt jener eine mediceische Büste mit Flaumbart (ohne Zweifel die verdächtige Florentiner oben Nr. 43), dieser den Kopf der albanischen Panzerstatue (Nr. 23) für besonders schön. Erst durch eine weitere Stufenfolge von Entdeckungen — Statuen von Otricoli am Ende des 18. Jahrhunderts (Nr. 13. 18), Knabenkopf von Ostia am Anfang des 19. (Nr. 9), Statue von Primaporta (Nr. 6) und Bronzebüstchen des Louvre (Nr. 57) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. — erreicht die Kunde der betreffenden Bildnisse die gewünschte Sicherheit und den entsprechenden Umfang. Gegenwärtig sind in den öffentlichen und privaten Sammlungen Europas über hundert antike Augustusbilder aufgestellt (in Rom allein mindestens 28). Von den in unserem Verzeichnis aufgeführten dürfen ca. 70 als völlig unbeanstandet gelten.

Fundort. — Weitaus die grössere Hälfte dieser Denkmäler stammt aus Italien. So zunächst, wie wir annehmen dürfen, die jetzt in italienischen Museen aufgestellten (in unserem Verzeichnis, die zweifelhaften eingeschlossen, 49 von 97), darunter natürlich in erster Linie diejenigen, von denen bestimmte Fundberichte vorliegen, wie die Panzerstatue im Braccio nuovo (Nr. 6) von Primaporta, die Colossalköpfe im Mus. Chiaramonti (Nr. 8) und im Lateran (Nr. 21) von Veji, der Knabenkopf im Mus. Chiaramonti (Nr. 9) von Ostia, der nackte sog. Caligula in der Statuengalerie (Nr. 13) und die Togastatue in der Sala a croce greca (Nr. 18) von Otricoli, der Colossalkopf im Lateran (Nr. 20) von Cervetri, die sitzende Statue im Mus. Torlonia (Nr. 26) von Bovillae (?), die Bronzestatue und die Bronzebüstchen in Neapel (Nr. 37—39) von Herculanum und Pompeji. Ferner diejenigen, welche nachweislich früher in italienischem Kunstbesitz waren, wie die 2 Togastatuen des Louvre (Nr. 51 und 53) von Rom und aus P. Giustiniani zu Venedig, die Schleierbüste (Nr. 50), der sitzende Torso (Nr. 55) und der Jünglingskopf (Nr. 56) ebenda aus Sammlung Campana, der jugendliche Kopf des brit. Museums (Nr. 73) von Castellani, die 2 Köpfe in Blundell Hall (Nr. 77 u. 78) von Volpato und von Cavaceppi, die Büste in Mün-

chen (Nr. 83) aus Pal. Bevilacqua zu Verona (vgl. Nr. 54), die sitzende Statue in Petersburg (Nr. 93) wieder aus der Sammlung Campana, angebl. von Cumae. Auch von dem jugendlichen Kopf des Mus. Despuig (Nr. 72) wissen wir, dass er von Ariccia stammt. Neben Italien kennen wir eigentlich bloss noch Frankreich als Fundstätte von Augustusbildern. Ein überlebensgrosser Kopf wurde zu Arles (Nr. 60), ein anderer zu Martres bei Toulouse (Nr. 61) und ein mit Inschrift versehenes Bronzebüstchen, jetzt im Louvre (Nr. 57), zu Neuilly-le-Réal gefunden. Ob der Gréau'sche Kopf (Nr. 59) in Constantinopel ans Licht kam, oder nur zeitweilig dort aufbewahrt wurde, kann ich nicht sagen (s. Nachtrag).

Kopftypus. — Bei der Betrachtung der einzelnen Typen ist es vor Allem nötig, die verschiedenen Altersstufen, in denen Augustus dargestellt ist, auseinanderzuhalten. Im Altertum mochten, so zu sagen, für jedes Jahr seines Lebens, die Jugend abgerechnet, ikonische Belege vorhanden sein, insofern jedenfalls kein Jahr verging, ohne dass neue Bildnisse des Kaisers gemacht und aufgestellt wurden. Ob und bis zu welchem Grade man dabei auf sein jeweiliges Alter Rücksicht nahm, ist freilich eine andere Frage, auf die wir unten zurückkommen werden. Heutzutage sind natürlich Lücken eingetreten. Aber auch wenn dies nicht der Fall wäre, und wenn im Durchschnitt wirklich jene Rücksicht gewaltet hätte, so müssten wir doch darauf verzichten, die jetzt noch vorhandenen Bildnisse in eine fortlaufende chronologische Reihenfolge zu ordnen. Eine genaue Abschätzung des Alters nach Lebensjahren, zumal an bildlichen Darstellungen, ist für uns kaum möglich. Wir müssen uns begnügen, eine Anzahl von Stufen zu unterscheiden, denen die einzelnen Bildwerke zugeteilt werden können: Das Epheben- oder Jünglingsalter, das angehende Mannesalter, die Zeit der völligen Reife, und endlich die Periode, die darüber hinaus liegt. Und zwar betrachten wir diese Stufen nicht in regelmässig aufsteigender Linie, sondern wir stellen die Denkmäler des reifen Mannesalters als die am zahlreichsten und besten vertretene Klasse voran, um dann abwärts und aufwärts steigend mit desto sichererem Massstab an die übrigen herantreten zu können.

Dass die Mehrzahl der Büsten und Statuen aus der Periode seiner Reife stammen, ist sehr natürlich. Fällt doch dieselbe mit den Anfängen seines Kaisertums zusammen, mit der Zeit, in welcher ihm fast alle seine Machtbefugnisse und politischen Ehren übertragen wurden. Als Sieger von Actium war er 32 Jahre alt, beim Empfang der lebenslänglichen consularischen Gewalt, der letzten bedeutenden Machtvergrösserung, 44 Jahre, und grade durch diese beiden termini

wird die Blüte seines Mannesalters umgrenzt. Daneben beruht das Vorherrschen des männlich reifen Typus aber jedenfalls auch darauf, dass er das ausschliessliche Vorbild für die Darstellungen nach seinem Tode abgab.

Dieser Altersstufe gehört daher die gute Hälfte der oben beschriebenen Statuen und Büsten an, darunter die vier, welche als die vorzüglichsten Augustusbilder überhaupt, als wahre Meisterwerke der Porträtkunst bezeichnet werden dürfen, nämlich die Statue von Primaporta (Nr. 6), die leider arg verstümmelte, resp. stark ergänzte Büste des capitolinischen Museums (Nr. 2), die dafür um so besser erhaltene eichenbekränzte in München (Nr. 83), und der auch seines Materials halber sehr wertvolle Bronzekopf der vaticanischen Bibliothek (Nr. 19); die beiden ersteren etwas älter, die beiden letzteren etwas jünger. Ausserdem, bald mehr diesen, bald mehr jenen sich anschliessend, die Büste im Kaiserzimmer des Capitols (oben Nr. 1), die Statue im Salone daselbst (Nr. 3), der Basaltkopf im Mus. Chiaramonti (Nr. 7), der fälschlich sog. Caligula in der Statuengallerie des Vaticans (Nr. 13), der Kopf mit dem Aehrenkranz im Büstenzimmer daselbst (Nr. 15), der im Mus. Torlonia (Nr. 27); dann ausserhalb Roms die Bronzestatue in Neapel (Nr. 39), zwei Köpfe in Mantua (Nr. 44. 45), die beiden Togastatuen im Louvre (Nr. 51. 53) und die Büste mit dem Eichenkranz ebenda (Nr. 54), der Kopf in Arles (Nr. 60), zwei Köpfe im brit. Museum (Nr. 74 und 76), und einer in Blundell Hall (Nr. 77), wovon namentlich Nr. 74 hervorgehoben zu werden verdient, eine Statue und eine zweite Büste in München (N. 85. 84), und die sitzende Campana'sche Statue in Petersburg (Nr. 93), um von ein paar geringeren oder mir nicht näher bekannten ganz zu schweigen.

Will man auch noch diejenigen Denkmäler hinzuziehen, die auf der Grenzlinie der Periode stehen, so sind als Darstellungen des ca. dreissigjährigen Augustus die Berliner Panzerstatue (Nr. 87), die Schleierbüste im Louvre (Nr. 50), der Colossalkopf im Mus. Chiaramonti (Nr. 8) zu nennen, während die Wiener Büste (Nr. 89) und nach Waagen der schöne Colossalkopf in Warwick Castle (Nr. 82) eher an die obere Altersgrenze zu setzen sind.

Die gemeinsamen Merkmale, die allerdings manchmal durch Idealisierung verwischt, durch Ungeschick des Künstlers oder durch Flüchtigkeit der Arbeit alteriert erscheinen, sind eine breite Stirn bei mässigem Hinterkopf, flach gewölbte, eckig ansetzende Brauen, eine leicht gebogene[1], über und unter der Krümmung etwas

[1] *A summo eminentior.* Suet.

eingezogene Nase, ein edel gebildeter Mund, ein regelmässiges ziemlich tief abgekehltes Kinn, so weit vorstehend, dass seine Spitze in der gleichen Flucht mit den vorderen Lippenrändern steht; ferner magere Wangen, etwas abstehende Ohren, und volles, in gekrümmte Büschel gegliedertes Haupthaar[1], dessen Anlage namentlich in der Stirnpartie und in den vorwärts gebogenen Wangenbüscheln sich an den meisten Köpfen genau wiederholt. Der Ausdruck endlich ist ernst, aber kalt[2], nicht selten, unterstützt durch das Körpermotiv (die ausgestreckte Rechte) oder durch die Wendung des Kopfes nach der Seite, gebieterisch und hoheitsvoll.

Controlliert man mit diesen den Denkmälern entnommenen Zügen die Schilderung des Sueton und die übrigen Notizen der Schriftsteller (oben p. 9 ff.), so ergiebt sich im allgemeinen zwar kein Widerstreit zwischen beiden; doch vermisst man unter jenen einige der von den letzteren hervorgehobenen Merkmale, wie die ungewöhnliche Grösse der Augen, die zusammenlaufenden Brauen, die besondere Heiterkeit der Miene. Da wir in dubio die Autorität der Denkmäler höher stellen als die der Schriftsteller, so scheint uns die angebliche Heiterkeit (Sueton) mehr nur die willkürliche Verallgemeinerung eines momentanen Seelenzustandes zu sein, desjenigen nämlich, der den Gallierfürsten veranlasst haben soll, seinen Mordversuch aufzugeben. Ebenso beruht die Sage von den Pferdeaugen des Augustus (Plinius) wohl bloss auf dem Glanz und auf der fascinierenden Kraft, die sie ausströmen konnten, und die wiederzugeben dem Bildhauer natürlich versagt war. Die Brauenhaare aber plastisch auszudrücken, war damals bei Marmorwerken noch nicht Uebung, weshalb auch die Andeutung ihres Zusammenlaufens wegfiel. Wo gleichwohl verbundene Brauen vorkommen, wie bei dem sog. alten Augustus im Büstenzimmer des Vaticans (Nr. 14), wird man gut thun, sich erst gründlich über die Person des Dargestellten zu vergewissern, und namentlich nicht etwa ihre Deutung mit auf diese Eigentümlichkeit zu basieren. Etwas das sonst überall oder meist an den Köpfen des Augustus fehlt[3], darf nicht plötzlich an einem besonderen Denkmal als Beweis für ihn aufgeführt werden. Nur in der Bronzetechnik verfuhr man anders; und hier ist in der That auch bei Augustus das Zu-

[1] *Capillus leviter inflexus*, Suet.

[2] Diese Kälte soll Niebuhr so unsympathisch gewesen sein, dass er behauptete, in einem Zimmer mit einer Augustusbüste nicht ruhig arbeiten zu können. Jahn Pop. Aufs. aus d. Altertumswiss. p. 286.

[3] Nach der Descript. du Louvre scheint es an dem Pariser Kopf Nr. 278 (oben Nr. 54) vorzukommen.

sammenlaufen der Brauen diskret angegeben (Kopf in der vaticanischen Bibliothek Nr. 19, Büstchen im Louvre Nr. 57).

Man sieht daraus, wie vorsichtig einerseits die Notizen der Schriftsteller zu benützen sind und wie leicht man durch sie zu einer falschen Vorstellung in Betreff eines Bildnisses geleitet werden kann; wie sie dann aber andererseits doch wieder eine nicht ganz zu vernachlässigende Quelle für die Denkmälerkunde abgeben.

Den angegebenen Durchschnittstypus repräsentiert in vorzüglichster Weise die Statue von Primaporta (Nr. 6), und ihr zunächst Köpfe wie der Townley'sche im brit. Museum (Nr. 74), der unbekränzte in München (Nr. 84), der ältere Wiener (Nr. 89), der der Nischenstatue im Louvre (Nr. 53), alle ziemlich individuell aufgefasst und zum Teil, wie es scheint, in gegenseitiger Abhängigkeit von einander, obwohl keine unmittelbaren Repliken.

Mehr idealisierte Darstellungen sind die eichenbekränzten Büsten in München (Nr. 83) und im Louvre (Nr. 54), der Colossalkopf im Mus. Chiaramonti (Nr. 8), der sog. Caligula der Statuengallerie (Nr. 13), der Bronzekopf in der vatican. Bibliothek (Nr. 19), die Berliner Panzerstatue (Nr. 87) u. a. Sie unterscheiden sich durch eine etwas grössere Jugendlichkeit, man könnte fast sagen, durch ihre Alterslosigkeit. Dabei pflegt die Breite der Proportionen, der eckige Ansatz der Brauen, das Hervortreten der Wangenknochen gemässigt zu sein; die Linie des Nasenrückens, die auch sonst nicht auffallend gebogen, nähert sich, wie meist auf den Denaren und Goldmünzen, noch mehr der Geraden, so dass die Krümmung oft nur durch eine leise Betonung des Nasenbeines angedeutet ist. Doch giebt es, je nachdem diese oder jene Züge mehr hervorgehoben sind, ausserordentlich viele Nüancen, auf die hier nicht näher eingetreten werden kann. Wir müssen dafür auf unser obiges Verzeichnis verweisen. Als grösste Gegensätze in Bezug auf Proportionen können einerseits die breiten Colossalköpfe im Lateran (besonders Nr. 20), andererseits der schlanke Bronzekopf in der vaticanischen Bibliothek (Nr. 19) bezeichnet werden.

Bemerkenswert ist, dass bei diesen nicht unbeträchtlichen Abweichungen in den Verhältnissen und bei dem mannigfachen Spiel der Physiognomie etwas, das sonst weit mehr dem Wechsel unterworfen ist, ja das im Leben bis zu einem gewissen Grad als Zufälligkeit betrachtet wird, nämlich der Wurf der Stirnhaare, sich im Ganzen bei allen Bildnissen ziemlich gleich bleibt. Es ist dies auch bei den anfangs (p. 55) genannten vier Meisterwerken der Fall, die ihrer Vortrefflichkeit nach am ehesten als unmittelbare Originalaufnahmen gefasst werden dürfen. Sollte der Haarwurf und die Haar-

tracht des Augustus wirklich diesen stabilen Charakter gehabt haben? Oder beruht die Gleichartigkeit vielmehr auf dem Bestreben der alten Künstler, an dem einmal erfundenen Typus auch in diesen scheinbaren Zufälligkeiten festzuhalten? Wie dem sein mag, Thatsache ist es, dass die Anlage der Stirnhaare bei den meisten Augustusköpfen sich mit überraschender Aehnlichkeit wiederholt, nicht bloss bei denen des reifen Mannesalters, sondern selbst bei den Jünglings- und Knabenköpfen. Sichere Bildnisse, welche in dieser Beziehung Abweichungen zeigen, wie die Büste des capitolinischen Kaiserzimmers (Nr. 1), sind höchst selten. In zweifelhaften Fällen darf man oft aus der Art der Büschelung allein schon auf Augustus schliessen, oder im Fall einer anderen Anlage die Augustusbedeutung zurückweisen. So hat der cervetrische Colossalkopf im Lateran (Nr. 20) mit seinen auffallend breiten Proportionen allerdings Einiges, was an Augustus irre machen könnte; die Disposition der Stirnhaare gestattet aber dem Zweifel keinen Raum. Ihretwegen hauptsächlich nehmen wir ferner das herculanische Bronzebüstchen in Neapel (Nr. 37) und den sog. Caligula der Statuengallerie (Nr. 13) für einen Augustus, letzteren trotz der etwas scharfen Wendung des Hauptes, die man sonst allerdings mehr bei einem gewissen Caligulatypus als bei Augustus trifft, und ohne uns daran zu stossen, dass wir alsdann zwei Statuen des gleichen Kaisers aus der Basilika von Otricoli erhalten, eine in der Tracht des Lebens (Nr. 17, Sala a croce greca) und eine in heroischer Auffassung (eben der sog. Caligula). Sind ja in Gabii bei einer und derselben Ausgrabung auch zwei Corbuloköpfe gefunden worden, und knüpfen sich andererseits so grosse Bedenken an das Vorkommen von Caligulastatuen überhaupt.

Umgekehrt ist das Fehlen jenes Haarschemas ein Grund, wenn auch nur einer von mehreren, warum wir Statuen wie die in der Halle des Conservatorenpalastes (Nr. 5), die nackt sitzende in V. Albani (Nr. 22) und wohl auch die Togastatuette in Berlin (oben p. 43, Anm. 2) für unrichtig benannt halten. Ebenso, wenn wir über die Grenze des Mannesalters hinab- und hinaufgreifen dürfen, den angeblichen Genius Augusti im Vatican (Nr. 16) und die bereits angeführte Büste des sog. alten Augustus daselbst (Nr. 14).

Namentlich aber muss von diesem Standpunkt aus der gewaltige Kolossalkopf im Giardino della Pigna (Nr. 12) aus der Reihe der Augustusbildnisse gestrichen werden. Handelt es sich doch hier nicht mehr bloss um eine leichte Abweichung in der Büschelung der Stirnhaare, sondern um eine Auflösung sämtlicher Haare in ausladende Locken, von denen einige im Nacken ringelartig herabfallen, also um einen total verschiedenen Charakter. Visconti hat seine Annahme,

dass Augustus dargestellt sei, freilich in erster Linie auf die Gesichtszüge begründet, und diese so zutreffend gefunden[1], dass er die Locken in den Kauf nahm; mit welchem Recht, kann jeder aus der von uns gegebenen, durchaus zuverlässigen Abbildung (p. 29) entnehmen. Aber auch für die Locken glaubte er in der Notiz des Servius von einem als Apollo dargestellten Augustus (oben p. 18) eine genügende Erklärung zu haben, und es wundert uns nur, dass er nicht ausserdem den noch vorhandenen Augustus-Apollo des Florentiner Cameos (h) mit angeführt hat. Indes ist gerade dieser letztere der beste Beweis, dass die Porträtbildner, wo sie sich ungewöhnliche Costümveränderungen erlaubten, um so strenger an der Bildnisähnlichkeit der Gesichtszüge und der dazu gehörigen Stirnhaare festhielten, und sich wohl hüteten, den Typus der darzustellenden Person bis zur Unkenntlichkeit zu alterieren. — Der hauptsächlichste und eigentliche Grund, warum man den Kopf Augustus nannte, ist denn auch sicher nicht der von Visconti angegebene, sondern ist ganz einfach seine Kolossalität, welcher, wie man mit Recht annahm, die Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit entsprechen musste. Aber ich glaube, bereits früher[2] nachgewiesen zu haben, dass dies noch kein zwingender Grund, durchaus auf einen Kaiser schliessen zu müssen. Im vorliegenden Fall wird die Colossalität gar zu wenig durch den ikonischen Charakter unterstützt, als dass man das Festhalten an jener Namengebung verantworten könnte.

Merklich jünger als in dieser grössten und bestvertretenen Gruppe, etwa in den ersten Jahren seiner politischen Laufbahn, d. h. 20—25jährig, tritt uns Augustus in einer zweiten Reihe von Bildnissen entgegen, unter denen indes keines einen aussergewöhnlichen Kunstwert hat, es müsste denn der mir leider unbekannte Kopf des Museum Despuig auf Mayorka (Nr. 72), der von Hübner einfach als jugendlich bezeichnet wird, eher hierher als zu der folgenden Klasse zu rechnen sein.

Diesen Typus des jungen Mannes zeigen die nackte Neapler Statue mit dem Fruchthorn (Nr. 35), die halbnackte der Sala a croce greca im Vatican (Nr. 17), zwei unbedeutende Büsten im Mus. Chiaramonti (Nr. 10. 11), die eine etwas jünger, die andere etwas älter, und je eine Büste in Florenz (Nr. 41; Fig. 6), im Louvre (Nr. 53) und in Wien (Nr. 90). Ihre Jugendlichkeit mani-

[1] Visconti Pio Clem. VI p. 181. Anm.: *Vi si scorge chiaramente la fisonomia d'Augusto, ma d'Augusto dirozzato, e perciò straordinariamente abbellito.*

[2] Röm. Ikonographie I. p. 167 f.

festiert sich nach den Exemplaren, die mir in Abbildungen vorliegen (Florenz, Wien), namentlich in der grösseren Schmalheit, fast Zugespitztheit des Untergesichts und in einer gewissen Befangenheit des Ausdrucks. Bei zwei weiteren Florentiner Köpfen (Nr. 42. 43) und einem in Erbach (Nr. 92), die dem Alter nach zwischen dieser und der vorigen Gruppe in der Mitte stehen, wie übrigens schon bei dem der Berliner Panzerstatue (Nr. 87), kommt ausserdem ein leichter Wangenbart vor, unserer Ansicht nach ebenfalls ein Zeichen der Jugend, nach Dütschke[1] ein Zeugnis für die von Sueton behauptete Gleichgültigkeit des Kaisers gegen alle Toilettenkünste, jedenfalls nicht, wie er wohl auch gefasst wird, ein Trauerzeichen.

Um die Frage nach der Bedeutung des Bartes bei Augustus gleich hier zu erledigen, so ist daran zu erinnern, dass während der Periode, wo das Rasieren Sitte war (c. 300 v. Chr. bis auf Hadrian), Personen, die sich in Trauer befanden oder die irgend eine Trauer zur Schau tragen wollten, dies dadurch kund gaben, dass sie den Bart wachsen liessen[2]. Bei jungen Leuten mochte dies, zumal wenn die Trauer auf kürzere Zeit beschränkt war, oft nur eine leichte Umrahmung des Gesichtes zur Folge haben. In diesem Sinne bärtig sehen wir das Bildnis des Augustus auf einem Goldstück und einigen Denaren (Cohen I. p. 76), die ums Jahr 32 vor Chr., in seinem 31. Lebensjahr, geprägt sind. Er trägt den Bart vielleicht des Bürgerkriegs wegen, der damals eben ausbrach, obgleich man officiell nur von einem Kriege gegen Kleopatra sprach. Dem Alter nach müssen die erwähnten Marmorköpfe (resp. deren Originale) um eben dieselbe Zeit entstanden sein, und so könnte der Bart bei ihnen auf der gleichen Ursache beruhen. Will man sie etwas früher setzen, so könnte die Niederlage gegen S. Pompejus (38 v. Chr., Octavian 26jährig) als Grund der Trauer angegeben werden. Indes besteht doch ein Unterschied zwischen den Büsten und den Münzen. Das Gesicht der Marmorköpfe ist nicht wie auf den Münzen von einem rings umlaufenden Bart umrahmt; nur an den Wangen vor den Ohren keimt ein leichter Flaum. Sind wir befugt, diesem die gleiche Bedeutung wie jenem zu unterschieben, noch dazu (wenn dies anders das Ursprüngliche) bei blossen Büsten, denen ja doch nicht so leicht eine bestimmte historische Beziehung zu Grunde gelegt wurde? Und wenn man die offenbar etwas ältere, nicht mehr den Triumvirn, sondern den Kaiser darstellende Berliner Statue mit in Betracht zieht,

[1] Ueber ein römisches Relief, Progr. des Johanneums zu Hambg. 1880. p. 3.

[2] Vgl. Marquardt Röm. Altert. V. 2. p. 201 und die dort angegebenen Stellen.

was für ein Anlass zu öffentlicher Trauer liesse sich im ersten Jahrzehnt seiner Regierung ausfindig machen? Keiner, so viel wir sehen; und wenn doch, so würde kein Künstler sie auf so unmerkliche Weise angedeutet haben.

Auch die Vergleichung der Gemmen bietet nichts, was eine derartige Auffassung rechtfertigen könnte, wohl aber Manches, was positiv dagegen spricht.

Wir finden den Bart auf der Wiener Türkispaste des Herophilos (bb), auf dem jetzt verschollenen Turiner Stein bei Mongez (m), auf dem Blacas'schen Amethyst (n) und seinen Copieen, welche freilich, vielleicht sammt ihrem Vorbilde, modern; endlich bei dem thronenden Augustus auf dem grossen Wiener Chalcedon (nn).

Bei den blossen Köpfen fragt man zunächst wieder, warum sollte ein Gemmenschneider, der ja bei Einzelporträts keine historisch datierten Denkmäler fertigte, einem Bildnis die Beziehung auf ein unglückliches Ereignis gegeben haben? Dergleichen hat bei Münzen einen Sinn, weil diese überhaupt für gewisse Ereignisse und Vorkommnisse als fortlaufende Annalen dienten. Bei einem Gemmenkopf dagegen, wenn es nicht etwa ein Brutus oder Cassius war, dessen historischer Charakter gerade durch das Leidtragen bezeichnet wurde, war diese Symbolik kaum verständlich. — Vollends undenkbar ist ein Trauerbart bei einem mit Roma vereinigten und als Halbgott dargestellten Augustus, wie ihn der Wiener Chalcedon zeigt; als ob der Schmerz um verlorene Schlachten oder um Tote ein so vorherrschender Zug bei ihm gewesen wäre, dass er ihn bis in seine Tempel und in den Wohnsitz der Götter hinüberbegleitet hätte. Und hier ist auch die andere Erklärung nicht mehr zulässig, nämlich dass es ein Ausdruck sei für die Gleichgültigkeit, welche Augustus in Beziehung auf sein Aeusseres an den Tag legte. Dies könnte zur Not bei einem Bildnis nach dem Leben angenommen werden; bei einem Tempelbild erscheint es absurd. Hier bleibt nur Eine Deutung übrig. Der dem Erdenleben entrückte Kaiser ist in den Zustand ewiger Jugend zurückgekehrt, weshalb ihm der Künstler zu den übrigen Merkmalen derselben den sprossenden Wangenbart gegeben, wie ihn z. B. der angebliche Ptolemäer auf dem Cameo Gongaza in Petersburg[1] oder wie ihn Mars manchmal in römischen Darstellungen trägt[2]. Nun wird man aber zwischen dem Wangenbart dieser Augustusfigur und dem der übrigen Gemmen sowie der Büsten kaum

[1] Abg. Müller-Wieseler Denkm. I. Tf. 51 Nr. 226 a.

[2] Vgl. die Herme im Louvre, Deser. Nr. 641, abg. Bouillon III. bustes pl. 3 oder die Münze bei Cohen I. p. 69. Nr. 44.

einen Unterschied der Bedeutung statuieren wollen. Und so ergiebt sich, dass, ausser bei den Münzen, überall — der Beispiele sind ja wenig genug — ein Abzeichen und eine Zierde der Jugend darunter verstanden ist. Es wird dies auch dadurch bestätigt, dass sein Vorkommen, einige mehr als zweifelhafte Fälle abgerechnet, durchaus auf jugendliche Darstellungen beschränkt ist, auf die Berliner Statue (Nr. 87), wo der Bart kaum sichtbar, auf die Büsten in Florenz (Nr. 42) und in Erbach (Nr. 92) und auf die wohl mit Unrecht angefochtenen Wiener Gemmen des Herophilos (bb) und des August mit der Roma (nn). Der angeblich alte Augustus mit Wangenbart auf einem Berliner Intaglio (s. die Anm. zu y) wird ohne stichhaltigen Grund so genannt. Ebenso die Figur der Florentiner Pompa (s. den besonderen Abschn. unten), welche nach der Dütschke'schen Datierung (7 oder 8 v. Chr.) den Kaiser als einen Fünfziger darstellen würde.

Wenden wir uns zu der dritten und jüngsten Stufe der Augustusbilder, zu derjenigen, wo er auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters dargestellt ist, etwa im 16. Lebensjahr.

Hierher gehört die bekannte Büste von Ostia im Museo Chiaramonti (Nr. 9, Taf. II.), und zwei ähnliche ebenfalls aus Italien stammende im brit. Museum (Nr. 73, von Castellani) und in Blundell Hall (Nr. 78, von Cavaceppi); ferner, obgleich mir nicht durch Autopsie bekannt und bei Hübner einfach als jugendlich bezeichnet, der sehr gerühmte Kopf von Ariccia im Mus. Despuig auf Mayorka (Nr. 72). Ob auch die in Palma (Nr. 71) und in Petersburg (Nr. 97), sowie eine der Sevillaner (Nr. 69. 70), muss ich aus Mangel an genaueren Beschreibungen dahingestellt sein lassen.

Die Augustusbedeutung dieser Bildnisse, wenigstens die der drei oder vier erstgenannten, ist ziemlich sicher. Sie ergiebt sich sowohl aus dem Schema der Stirnhaare, als aus dem Blick, dem Ansatz der Brauen, der Form der Nase, der Wölbung des Schädels, dem Stand der Ohren. Selbst der einem so jugendlichen Alter sonst nicht zukommende Ernst darf bei Augustus wegen der frühen Reife seines Geistes für charakteristisch angesehen werden. Die Exemplare im brit. Museum und in Blundell Hall unterscheiden sich vom chiaramontischen nur so weit wie Darstellungen der gleichen Person, die in verschiedenen Momenten und von verschiedenen Künstlern aufgenommen sind, etwa wie unter den Bildnissen des reifen Alters der schöne capitolinische Kopf sich von dem der Primaportastatue oder von dem bekränzten Münchener unterscheidet. Die leicht ansteigende Nasenspitze des Londoner könnte auf einem Fehlgang des Meissels beruhen.

Abweichend und daher seiner Bedeutung nach zweifelhaft ist der Typus zweier der Person nach wohl identischer jugendlicher Büsten in Neapel (Nr. 36) und in Madrid (Nr. 67, abg. p. 40), welche an Napoleon I. erinnern, und bald für Augustus, bald für Tiberius erklärt werden. Sie haben vollere Wangen, ein gerundeteres Untergesicht, einen kürzeren Hals als die chiaramontische Büste. Wenn sie allerdings auf einen von jenen beiden bezogen werden müssen, so kann meines Erachtens nur von Augustus die Rede sein. Die Anlage der Stirnhaare hat wirklich einen augusteischen Charakter. Jedoch liegt die Notwendigkeit einer solchen Beschränkung nicht vor; es kann irgend ein anderer junger Römer aus dem Anfang der Kaiserzeit dargestellt sein. Dieselbe unentschiedene Aehnlichkeit, ebenfalls mit einem napoleonischen Zug vermischt, zeigt die Campana'sche Jünglingsbüste im Louvre (Nr. 56), und von Gemmen der schöne Kopf mit der Stirnbinde auf dem Blacas-Strozzi'schen Cameo im brit. Museum (s), auf den wir seines Kopfschmucks wegen unten noch zurückkommen werden.

Nun aber hat es mit den Bildnissen dieser Altersstufe eine eigene Bewandtnis. Knabenbüsten von Kaisern und kaiserlichen Prinzen sind bekanntlich nichts Seltenes; aber doch jeweilen nur dann, wenn die Betreffenden schon in jugendlichem Alter eine gewisse officielle Stellung einnahmen. Bei Augustus war dies vor seinem politischen Auftreten, also vor seinem 19. Jahre nicht der Fall. Denn dass er im 12. Jahre seiner Grossmutter Julia öffentlich die Leichenrede hielt, war ein Act rein privater Natur und nichts Ausserordentliches. Tiberius that neunjährig dasselbe für seinen Vater[1]. Man muss sich also billig wundern, dass schon in seinem frühen Jünglingsalter, zu einer Zeit, wo man kaum viel grössere Erwartungen von ihm hegte als von irgend einem anderen der vornehmen jungen Römer, Bildnisse von ihm sollen aufgestellt worden sein, und dass eine erkleckliche Anzahl derselben sich soll erhalten haben. Diese Bildnisse sind noch dazu unter einander abweichend, so dass sie nicht etwa auf ein einziges Original zurückgeführt werden können, nach welchem später, als er zur Macht gelangt war, die anderen Exemplare gefertigt worden wären. Wie ist diese Thatsache zu erklären?

Zunächst kann man nicht umhin, sich an die Zweifel zu erinnern, die bisweilen über die Echtheit des chiaramontischen Kopfes ausgesprochen werden, und die eigentlich weniger durch technische Gründe, als weil ihnen eine positive Ausgrabungsnotiz entgegensteht, ihre Widerlegung finden. Denn die vollkommene Erhaltung, die blen-

[1] Suet. Tib. 6.

dende Weisse des Marmors und der etwas kleinliche Stil lassen allerdings jene Zweifel, wenn auch nicht als berechtigt, doch als sehr natürlich erscheinen. Merkwürdiger Weise wird auch von dem Kopf der Sammlung Despuig (Nr. 72)[1] gesagt: „Das Werk ist so gut erhalten, dass man es für modern halten könnte, wenn nicht ein Stück des Halses ergänzt wäre.“ Und ebendasselbe gilt von dem Castellanischen Kopf im brit. Museum[2]. Nur an dem in Blundell Hall sind die Extremitäten des Profils ergänzt. — Indes ist andererseits doch zu beachten, dass im Altertum wirklich dergleichen jugendliche Augustusbildnisse existierten, wie das von Sueton dem Kaiser Hadrian geschenkte Büstchen (oben p. 16) beweist. Und was die Echtheit der jetzt vorhandenen betrifft, so gestehe ich, meinerseits den chiaramontischen allerdings nur mit einem gewissen Vorbehalt für antik zu nehmen. Diesen Vorbehalt aber auf alle Exemplare auszudehnen, namentlich auch auf das des brit. Museums, dazu scheint die vortreffliche Erhaltung derselben kein genügender Grund zu sein. Ich glaube, wir stehen allerdings vor der doppelten Thatsache, dass es nicht nur im Altertum Knabenbildnisse des Augustus gegeben hat, sondern dass einige derselben wirklich auf unsere Zeit gekommen sind. Die Mehrzahl mag erst nachträglich gemacht, für besondere Verehrer nach den vorhandenen copiert worden sein. Ein paar jedoch, oder wenigstens eines, fallen gewiss in die Periode selber, in welcher sie ihn darstellen, also in die Zeit vor seinem Weggang nach Griechenland, wo er bereits 18 Jahre alt war. So viel über die Knabenbildnisse.

Augustus hat aber nicht bloss die drei Phasen durchgemacht, die wir bis jetzt in rückläufiger Folge betrachtet haben. Er ist nicht bloss bis zur Höhe des Mannesalters gelangt, sondern ist ein sechsundsiebzig Jahre alter Greis geworden; und es leidet gar keinen Zweifel, dass ihm auch in den letzten 25 Jahren seines Lebens noch häufig Statuen errichtet worden sind. Giebt es keine Ueberreste von solchen Bildnissen aus dem vorgerückten Alter, oder haben sich die Porträtbildner eine Grenze gesetzt und ihn absichtlich nicht älter als 45- oder höchstens 50jährig dargestellt? Wenn man die Sache unbefangen betrachtet, so muss man beinahe das Letztere annehmen.

Ich kenne von Rundwerken nur zwei auf Augustus bezogene Bildnisse, deren Züge deutlich auf ein höheres Alter hinweisen, nämlich den Marmorkopf mit dem Haarreif und der Stirngemme im vati-

[1] Hübner die ant. Bildw. von Madr. p. 297.

[2] „*In the finest condition; the surface is quite intact.*“

canischen Büstenzimmer (abg. p. 30), und das mit einer gleichfalls schon bejahrten Livia zusammengefundene Bronzebüstchen von Neuilly-le-Réal im Louvre.[1] Davon glaube ich indes dem ersteren die von Visconti aufgebrachte, merkwürdiger Weise bis jetzt ziemlich unangefochtene Namengebung absprechen zu müssen. Sie beruht einzig auf den verbundenen Augenbrauen und auf der vermeintlichen Caesargemme des Reifes, während der Reif selber ebensogut zu Ungunsten jener Deutung als zu ihren Gunsten ausgelegt werden kann. Wenn aber das Merkmal der verbundenen Brauen, wie wir gesehen haben, an keinem der überaus zahlreichen sonstigen Marmorköpfe des Augustus vorkommt, so sehe ich nicht, warum es hier etwas für ihn beweisen sollte. Und der flüchtige Profilkopf der Gemme mit seinen wenig erkennbaren Umrissen dürfte höchstens dann auf Caesar gedeutet werden, wenn der Träger dieses Schmuckes zum voraus als Augustus erwiesen wäre. Physiognomisch erinnert die Büste gar nicht an ihn. Sie hat eine schmale Schädelform und Stirn im Gegensatz zu der breiten des Augustus. Dergleichen Umwandlungen bringt doch das Alter nicht mit sich. Auch die Stirnhaare, die ja noch vollkommen ungelichtet, ermangeln der charakteristischen Disposition.

Indem wir also diesen Kopf ohne Bedenken aus der Reihe seiner Bildnisse streichen, bleibt noch das Bronzebüstchen des Louvre (abg. p. 38), das in Betreff seiner Bedeutung über jeden Zweifel erhaben ist, und seiner Inschrift wegen, wenn überhaupt ein Gradunterschied gemacht werden könnte, als das am meisten authentische Augustusbildnis bezeichnet werden müsste. Dasselbe stellt einen hohen Fünfziger oder einen angehenden Sechziger dar, und liefert zwar den unumstösslichen Beweis, dass noch ältere Auffassungen vorkamen. Nach seiner Vereinzelung aber und nach seiner Bestimmung für private Aufstellung muss es durchaus als Ausnahme betrachtet werden, und kann als solche bei der oben aufgestellten Frage nicht massgebend sein. Dergleichen Ausnahmen mochten namentlich innerhalb der Familie und des engeren Freundeskreises hie und da gewünscht und gemacht werden. Und so ist es vielleicht auch zu erklären, dass auf dem Gebiete der Steinschneidekunst, die fast ganz auf Privatliebhaberei angewiesen war, einzelne Beispiele älterer Augustusbildnisse getroffen werden, z. B. der mehrfach vorkommende

[1] Was für einen Altersgrad die Schleierbüste in Pal. Colonna zu Rom (Nr. 29) vertritt, ist mir unbekannt. Ich nehme an, dass der Ausdruck „ältlich" ihn im Gegensatz zu den vielen jugendlichen Darstellungen etwa als einen Fünfziger bezeichnet.

mit Livia vereinigte Kopf (l. r. y), der eben seines Alters wegen von Einigen für Claudius genommen wird[1]. Für die Oeffentlichkeit scheint man sich, nachdem einmal der Typus der Reife festgestellt und durchgebildet war, in der späteren Zeit vorzugsweise an diesen gehalten zu haben, wie man auch nach seinem Tode vorzugsweise oder ausschliesslich auf ihn zurückgriff. Man scheute sich damals noch, den gottgleichen Herrscher mit den Symptomen der menschlichen Hinfälligkeit zu bekleiden.

Kopfschmuck. — Während auf den Münzen ungefähr ein Dritteil sämtlicher Augustusbildnisse, auf den Gemmen vielleicht zwei Dritteile mit einem Kopfschmuck (Lorbeer- oder Eichenkranz oder Strahlenkrone) versehen sind, finden wir unter den Monumentaldenkmälern in weitaus den meisten Fällen die Köpfe nackt, d. h. schmucklos oder unbekränzt.

Der Lorbeer scheint fast ganz nur auf die Kleinkunst beschränkt gewesen zu sein, indem an eigentlich statuarischen Werken — das lorbeerbekränzte Alabasterbüstchen in Wien (Nr. 91) dürfen wir bereits zur Kleinkunst rechnen — nirgends sichere Spuren davon getroffen werden, es müsste denn der Kranz des verstümmelten Kopfes im Hof des Marforio (Nr. 4) oder der des Mantuaner Kopfs (Nr. 45) ein solcher sein, oder man müsste in der sitzenden Statue der V. Albani (Nr. 22), oder in der Berliner Togastatuette (oben p. 43, Anm. 2) Augustus erkennen wollen. Auch die betreffenden Figuren der Reliefs (Nr. 98. 101) sind alle mindestens zweifelhaft. An der flaumbärtigen Figur der Florentiner pompa (s. den bes. Abschn. unten) wäre der Kranz, wenn es sich um einen Augustus handelte, in jedem Fall nicht eine specielle Auszeichnung des Kaisers, sondern nur der Allen gemeinsame Festschmuck. Nun kommt zwar der Lorbeerkranz an Monumentalbildnissen überhaupt nur selten vor, wahrscheinlich weil er gewöhnlich aus Metall und oft aus kostbarem Metall gemacht war. Indes bei Augustus ist das totale Fehlen desselben doch einigermassen auffällig, weil ihm schon nach Besiegung des S. Pompejus im J. 36 v. Chr., ähnlich wie früher Caesar, der beständige Gebrauch des Lorbeerkranzes zuerkannt worden war (vgl. oben p. 14).

Auch die auf den Münzen des Divus Augustus häufige Strahlenkrone begegnet uns an keinem unbestrittenen statuarischen Werk. Möglich, dass die Löcher über der Stirn des verschleierten Vene-

[1] Das bärtige Einzelbildnis dagegen auf dem Berliner Karneol (Anm. zu y) dürfte zu cassieren sein.

zianer Kopfes (Nr. 47) von einer solchen herrühren; aber es ist eben nur möglich und der Kopf nur wahrscheinlich Augustus. Das Mantuaner und das Erbacher Medaillon (oben p. 44) sind, wie die meisten dieser Disken, modern.

Dagegen findet sich auf dem Gebiet der Marmorplastik, und zwar immer bei Köpfen der zuerst betrachteten reifen Altersgruppe, zu verschiedenen Malen der Eichen- und einmal auch der Aehrenkranz vertreten.

Mit dem Eichenkranz ist Augustus dargestellt in der schönen Münchener Büste (Nr. 83), der sich ähnliche im Louvre (Nr. 54), in Toulouse (Nr. 61) und, wenn hier nicht etwa ein Lorbeerkranz, eine in Mantua (Nr. 45) beigesellen [1]. Sodann in der Statue des Pal. Grimani zu Venedig (Nr. 48), in dem sitzenden Torso des Louvre (Nr. 55) und in einer nackten Statue der Glyptothek (Nr. 85), der Kopf allerdings überall aufgesetzt. Ferner in einem Hochreliefkopf zu Vienne (Nr. 98), und in der bekannten heroisch bekleideten Figur auf dem Relief von San Vitale zu Ravenna (Taf. VI). — Eine genauere typische Verwandtschaft, welche auf das gleiche Original schliessen liesse, ist zwischen den meisten dieser Denkmäler nicht vorhanden; höchstens etwa zwischen der Münchener Büste und dem Kopf der ebenda befindlichen Statue. Vollends unabhängig davon sind die Gemmendarstellungen wie der schöne Florentiner Kopf mit dem verschleierten Hinterhaupt (i) und der auf dem Stein von St. Denis im Cabinet des médailles zu Paris (n).

Man kann nicht daran zweifeln, dass der Eichenkranz der Statuen und Büsten und der auf dem Revers der Münzen (oben p 14.) ein und dieselbe Bedeutung haben, nämlich diejenige, welche durch die Beischrift der letzteren *(ob cives servatos)* angegeben ist, nur verallgemeinert und auf die Rettung aller Mitbürger bezogen, wie denn auch das Ehrendekret vom Jahre 27 v. Chr., dass der Eichenkranz am Giebel seines Hauses aufgehängt werden solle, nach Dio ausdrücklich „dem beständigen Besieger der Feinde und Erhalter des Vaterlandes“ dediciert war [2]. Ihn zugleich als Abzeichen der Apotheose zu fassen [3], scheint nicht zulässig; einmal weil auf den Münzen des Jahres 19 v. Chr. bereits eichenbekränzte Augustusköpfe vorkommen, und dann weil es höchst wahrscheinlich ist, dass jenes Ehrendekret sehr bald und gewiss schon

---

[1] Vgl. den angeblich nach Velletri gekommenen Kopf oben p. 37 Anm. 1.

[2] Dio LIII. 16; vgl. Val. Max. II. 8. fin.

[3] Vgl. Hübner im 28. Berliner Winckelmannsprogramm 1868 p. 16: „Wo August nach seinem Tode als Gott dargestellt wird, erscheint er im Eichenkranz oder mit der Strahlenkrone.“

zu seinen Lebzeiten entsprechende monumentale Bildnisse hervorrief. Nur so viel mag richtig sein, dass mit dem Eichenkranz immer eine höhere, idealisierte und vorzugsweise heroische Auffassung verbunden war. Der Kopf des Augustus Grimani in Venedig ist aufgesetzt und wahrscheinlich dem (Panzer-)Torso fremd.

Einen Aehrenkranz sodann trägt der matteische Kopf im Büstenzimmer des Vaticans (Nr. 15), der, obgleich weder ein gutes Bildnis noch ein hervorragendes Kunstwerk, doch dieses seltenen und bei Augustus hier allein vorkommenden Schmuckes halber Beachtung verdient. Der Kaiser scheint als *frater arvalis* dargestellt zu sein; nur fällt es auf, dass nicht zugleich das Hinterhaupt vom Mantel verhüllt ist, wie es dem priesterlichen Costüm dieser Brüderschaft entspräche, und wie es in ähnlichen Darstellungen des Antoninus Pius und des Lucius Verus im Louvre, des Marc Aurel im brit. Museum auch wirklich vorkommt. Diese Schwierigkeit war vielleicht der Grund, warum Visconti[1] noch andere Erklärungen daneben aufstellte: Der Aehrenkranz bezeichne den Augustus als zweiten Romulus oder Quirinus; oder er deute, wie die Aehrenbüschel auf dem Revers der alexandrinischen Münzen, sein Verdienst um das Getreidewesen und um die Alimentierung Italiens an. Allein ich sehe nicht, dass der Aehrenkranz ein charakteristisches Abzeichen des Quirinus war, oder dass er je einem *praefectus annonae* zum Lohn für ausserordentliche Leistungen gegeben worden wäre. Wenn daher die Beziehung auf die Arvalbrüderschaft nicht genügt[2], so müssen wir gestehen, die richtige Erklärung noch nicht gefunden zu haben. Denn auch der Umstand, dass Augustus zu Athen in die eleusinischen Mysterien aufgenommen worden[3], kann den Kranz nicht motivieren, da die Mysten zwar Aehrenbüschel trugen, das Haupt aber mit Myrthe oder Eppich zu schmücken pflegten.

Endlich könnte auch noch die Frage aufgeworfen werden, was es mit dem Haarreif, der den Kopf des sog. alten Augustus im vaticanischen Büstenzimmer (Nr. 14) umgiebt, für eine Bewandtnis habe. Ein Diadem ist der betreffende Schmuck offenbar nicht; vielmehr ein metallener mit Blättern gezierter Reif, an dessen Stirnseite ein Medaillon angebracht ist[4]. Visconti behauptete, das Medaillon enthalte das Bildnis Caesars, und meinte, die Krone sei vielleicht

[1] Pio Clem. VI. p. 181 ff.

[2] Wir kennen ihn als solchen erst aus seinem letzten Lebensjahr (s. Henzen Acta fratr. arval. p. XXIX).

[3] Suet. Aug. 93.

[4] Also ein *στέφανος διάχρυσος καὶ διάλιθος*, wie er nach Dio (XLIV. 6) bei den Göttern üblich war und dann auch Caesar zuerkannt wurde.

als ein Abzeichen des von Marc Anton auf Augustus übergegangenen caesarischen Priestertums zu fassen[1]. Wir haben jedoch der Büste aus anderen Gründen, und wie wir glauben, mit gutem Recht, die Augustusbedeutung abgesprochen (oben p. 65), und müssen es, da die viscontische Erklärung für uns dahinfällt, auf sich beruhen lassen, was die Krone für eine Bedeutung habe.

Gehen wir vom Kopftypus zu den Motiven über.

Unter den verschiedenen Darstellungsweisen oder Auffassungen des Augustus in ganzer Figur sind, mit wenigen Ausnahmen, alle überhaupt vorkommenden Bildnismotive vertreten, nicht alle natürlich gleich sicher und in gleicher Vorzüglichkeit. Spurlos untergegangen, d. h. nicht mehr nachzuweisen, sind nur die Reiterstatuen, Bigen und Quadrigen.

Nach dem, was Sueton über Augustus Bestreben, die Nationaltracht der Toga in Ehren und Gebrauch zu erhalten, berichtet (oben p. 11), darf man zunächst erwarten, auch ihn selber darin dargestellt zu sehen. Indes giebt es von derartigen Statuen nur wenig sichere, und meist nur solche mit priesterlich verhülltem Hinterhaupt, wodurch der Kaiser wenigstens von der Masse der gewöhnlichen Senatoren- und Municipalstatuen unterschieden war. Alle noch vorhandenen Togastatuen des Augustus, wo diese Verhüllung fehlt, wie die Florentiner (Nr. 40) und die beiden Pariser (Nr. 51. 53), um von der zweifelhaften Berliner Statuette (p. 43, Anm. 2) zu schweigen, haben entweder aufgesetzte oder fremde Köpfe; einen fremden jedenfalls die mit dem malerischen Faltenwurf in der Nische des Augustussaals im Louvre (Nr. 53). Doch kann daraus nicht der Schluss gezogen werden, dass es im Altertum keine unverhüllten gegeben habe.

Wohl verbürgt dagegen, wenn auch keine Kunstwerke ersten Ranges, sind die Togastatuen mit übers Haupt gezogenem Gewande in der Sala a croce greca des Vaticans (Nr. 18) und in Madrid (Nr. 63). Der Kopf der vaticanischen wurde zusammen mit dem Torso (in Otricoli) gefunden und fügte sich genau dem Bruche an. Ebenso entsprechen sich bei der Madrider die Falten der beidseitigen Teile vollkommen, obwohl der Kopf verhältnismässig etwas klein erscheint. Bei einer weiteren hiehergehörigen Statue in V. Borghese (Nr. 25) mag vielleicht eine nochmalige Untersuchung am Platze sein. Bei der in Catajo (Nr. 46) ist der Kopf zweifelhaft und meines Erachtens

[1] Pio Clem. VI. p. 186.

modern. Blosse Büsten, die ihn verschleiert darstellen, von denen übrigens zwei, wenn nicht alle, ebenfalls zu Statuen gehören, befinden sich im Louvre (Nr. 50), im Pal. Colonna zu Rom (Nr. 29) und im Dogenpalast zu Venedig (Nr. 27).

Die Verhüllung wird bekanntlich bald mit der Würde des Oberpontificats, bald mit der Apotheose in Verbindung gebracht: und zwar erklärte sich Visconti[1] für Ersteres; denn als Zeichen der Vergötterung sei sie zur Zeit der julischen Kaiser noch nicht nachweisbar. Indes ist zu bemerken, dass die Züge der meisten dieser Bildnisse — eine Ausnahme bildet nur der Kopf des Pal. Colonna — die eines jungen Mannes, bei der Madrider Büste sogar die eines Zwanzigers sind, und Augustus übernahm das Oberpontificat erst im Jahre 12 v. Chr., d. h. in seinem 51. Lebensjahr. In den jugendlichen Darstellungen werden wir es daher kaum mit dem Oberpontifex zu thun haben.

Aber auch die Beziehung auf die Apotheose bietet Schwierigkeiten dar. Ein sicheres Beispiel, wo der Vergötterte bloss durch die Verhüllung als solcher charakterisiert wäre, ist in der That im Kreis der julischen Kaiser nicht zu finden. Höchstens könnte man als ein mutmassliches Produkt jenes Zeitalters den apotheosierten Homer auf dem herculanischen Silberbecher in Neapel[2] anführen. Sonst tragen die Vergötterten neben dem Schleier immer noch die Strahlenkrone. So der Divus Augustus auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. 30), seine von Livia emporgehaltene Büste auf dem Wiener Onyx (cc), und wenn wir die Löcher über der Stirn des Venezianer Kopfes (Nr. 27) richtig gedeutet haben, auch dieser. Es ist um so unwahrscheinlicher, dass das Motiv der Verhüllung an sich schon die Vergötterung ausgedrückt haben sollte, weil es häufig bei Personen vorkommt, bei denen nicht von ferne daran gedacht werden kann. Ich erinnere beispielsweise an die sog. Drususstatue bei den Grossbronzen in Neapel (s. unbek. Claudier Nr. 16) und an die vielen hier nicht im einzelnen aufzuzählenden Frauenporträts.

Und ähnlich verhält es sich mit derjenigen Form der Consecration, welche dem Genius des Augustus schon bei dessen Lebzeiten zu Teil wurde.

Dass das Motiv der übers Haupt gezogenen Toga, wenn auch keineswegs die gewöhnliche oder gar die einzige Darstellungsweise der Kaisergenien[3], doch hie und da für sie verwendet wurde, leidet

[1] Pio Clem. II. p. 292.

[2] Abg. Millin Gall. mythol. Nr. 149.

[3] Auf den Münzen des 1. Jahrhunderts erscheinen sie mit nacktem Oberleib und mit um die Lenden geschlagenem Mantel, Fruchthorn und Schale in der

keinen Zweifel. Man vergleiche die so dargestellte Figur des pioclementinischen Altars (Nr. 100), welche der Inschrift nach kaum für etwas Anderes als für den Genius Augusti genommen werden kann. Bei den *genii familiares* scheint dieses Costüm sogar die Regel gewesen zu sein [1]. Allein in den meisten Fällen war es damit nicht abgethan. Die *genii familiares* tragen alle zugleich noch das Symbol des Füllhorns, und den Münzen nach muss man glauben, dass dieses auch den Kaisergenien als Abzeichen gegeben war. Ohne Füllhorn wird man mit Sicherheit ebensowenig auf einen Genius, wie ohne Strahlenkrone auf einen Divus schliessen dürfen.

Oberpontificat und Consecration, gleichviel in welcher Form, scheinen also der Verhüllung nicht zu Grunde zu liegen, und wir werden zu der Annahme gedrängt, dass sie entweder auf eine untergeordnete priesterliche Würde Bezug habe, oder dass Augustus ganz allgemein in der Function eines Opferers dargestellt sei. Bei blossen Büsten könnte allerdings vom Opfern keine Rede sein; wir haben aber gesehen, dass die vermeintlichen Büsten höchst wahrscheinlich alle aus Statuenfragmenten zurecht gemacht sind.

Man wird sich vielleicht wundern, dass wir unter den hier in Frage stehenden Denkmälern den sog. Genius des Augustus in der Rotonde des Vaticans (Nr. 16), der noch dazu den Vorzug hat, dass sein Kopf ungebrochen an seiner ursprünglichen Stelle sitzt, nicht mit aufgeführt haben. Allein wenn auch des Füllhorns wegen der Gedanke an einen Genius nahe gelegt sein mag, so ist dagegen die Beziehung auf Augustus schwerlich gerechtfertigt. Wir halten es nämlich, ohne es beweisen zu können, für selbstverständlich, dass dem Genius jeweilen die wirklichen Züge des Kaisers, den er repräsentiert, gegeben wurden. Anders dürften wir schon gar nicht daran denken, die etwa vorhandenen Darstellungen auf bestimmte Personen

---

Hand. Vgl. z. B. den Genius Augusti auf der Mittelbronze des Nero (Cohen Méd. imp. I. p. 286. Nr. 100; abg. Lenormant Icon. rom. pl. 17. 3). Es entsprach dies der schon früher üblichen Darstellung des *genius populi Romani*, wie sie uns die Münzen des Cn. Lentulus Marcellinus (Cohen Méd. cons. Tf. 14. Cornel. 5. 6.) und des P. Lentulus Spinther (Cohen ib. Nr. 12) veranschaulichen. Dort bekränzt er die Roma (?), hier sitzt er auf einem curulischen Stuhl; aber beide Mal hat er das Gewand bloss um die Lenden geschlagen.

[1] Vgl. Helbig Wandgemälde p. 11. Nr. 31 bis 33. Für die spätere Zeit wäre ausserdem Ammianus Marcellinus (XXV. 2) anzuführen, der den *genius publicus*, wo er zum zweitenmal dem Kaiser Julian erscheint, ebenfalls mit verhülltem Haupt (und mit Fruchthorn) vorübergehen lässt: *Vidit speciem illam genii publici relatam capite cum cornucopia per anlaea tristius discedentem.* Doch kann die Verhüllung hier auch als Ausdruck der Trauer gefasst werden.

zurückzuführen. Die Statue der Rotonde kann aber ihren Zügen nach unmöglich für Augustus genommen werden. Hier handelt es sich offenbar nicht um eine blosse jugendliche Idealisierung, sondern um ein im Schädelbau und in den Gesichtsformen verschiedenes Bildnis, wahrscheinlich um dasselbe, das auch als Büste oder Statuenfragment im Madrider Museum (Nr. 66), und wenn ich nicht irre, in einer griechischen Schleierstatue mit Füllhorn in Berlin (p. 43, Anm. 2) vorkommt.

Togastatuen des Augustus in sitzender Stellung sind keine mehr vorhanden; doch wissen wir, dass es deren einst gab. Denn wir besitzen dafür ein Zeugnis an den unter Tiberius geschlagenen Bronzemünzen [1] und ihren Restitutionen unter Titus und Nerva [2]: Augustus trotz der Toga als Halbgott gefasst, mit Strahlenkrone, vor einem Altar sitzend. Auch zu Wagen als Triumphator erscheint er in der Toga sitzend auf Münzen.

Glänzend und vollkommen sicher, obwohl auch nicht in zahlreichen Exemplaren, ist das Schema der Panzerstatue vertreten, von dessen Vorkommen wir übrigens auch sonst unterrichtet sind [3]. Hierher gehören die drei stattlichen Denkmäler im Braccio nuovo des Vaticans (Nr. 6), im Museum zu Berlin (Nr. 87) und im Pal. Grimani zu Venedig (Nr. 48), jedes in verschiedener Haltung und mit verschiedenem Umwurf des Gewandes.

Der Augustus von Primaporta im Braccio nuovo (abgebildet oben pag. 25), nach seiner vorzüglichen Ausführung und Erhaltung und nach den beziehungsreichen Reliefbildern des Panzers einer der wertvollsten Ueberreste des römischen Altertums, ist in ähnlicher Haltung wie der nackte Pompejus Spada dargestellt, leicht nach rechts ausschreitend, wohin hier auch der Kopf gerichtet ist, die Rechte majestätisch zur *allocutio* erhoben. Die breiten Körperformen sind in der gewohnten Weise vom Panzer bedeckt, das Paludamentum aber, ohne mit einem Teil auf der Schulter zu haften, in faltig zusammengenommener Masse um die Hüften und über den linken Vorderarm geschlagen, ein an sich seltenes und nie wieder in so geschmackvoller Anordnung vorkommendes Motiv [4]. Die Linke

---

[1] Bei Cohen I. p. 76. Nr. 87 und p. 105. Nr. 309.

[2] Coh. I. p. 144. Nr. 548; p. 146. Nr. 571.

[3] Statue im Pantheon (oben p. 18); römischer Denar (Cohen I. p. 73. Nr. 72); Münze von Philippi.

[4] Vgl. die Statue des Trajan im Louvre (Descr. N. 33, abg. Clarac pl. 337) und die ergänzten Imperatorenstürze des Mus. Torlonia (Matz u. Duhn A. B.

hält ein langes Scepter, welches zwar neu, doch wohl richtig ergänzt ist [1].

Weniger reich in der Anlage und nicht so effektvoll, dafür von eigentümlich schlichtem Adel der Erscheinung ist die Berliner Statue (Nr. 87), wo das Paludamentum einfach mit einem Zipfel auf der linken Schulter ruht und um den linken Arm geschlungen ist: Augustus ebenfalls haranguierend, mit etwas mehr abwärts gestreckter Rechten, die Last des Körpers auf das linke Bein geworfen; die schreitende Bewegung durch die zurückgewehten Lederlappen des Panzers angedeutet. Was die Linke gehalten, ist nicht mehr sicher zu bestimmen. Der Restaurator dachte offenbar an ein Schwert und auf ein solches scheint auch das über der Brust laufende Wehrgehenk zu weisen [2]. Die Beine sind nackt wie bei der vorigen, die Füsse aber mit zierlichen Sandalen bekleidet.

Bei der starkergänzten venezianischen Statue (Nr. 48) endlich ist das Paludamentum auf der rechten Schulter geheftet und über den Rücken geschlagen. Ihre Augustusbedeutung, resp. die Zugehörigkeit ihres Kopfes, scheint mir nicht ganz sicher; wenigstens ist mir keine Panzerstatue mit eichenbekränztem Kopfe bekannt.

Für einen ganz imaginären Augustus halte ich die capitolinische Colossalstatue mit der prora (Nr. 5), wo das Paludamentum,

---

I. Nr. 1350; Clarac pl. 951), der Sammlung Giustiniani (Clarac pl. 974. 2502) und des Museums von Madrid (Hübner Nr. 81; Clarac 916 B.).

[1] Hübner (im 28. Winckelmannsprogramm der arch. Ges. zu Berlin 1866. p. 14) möchte an die Stelle des Scepters eher die Lanze setzen, da jenes gewöhnlich mit der Rechten gehalten werde und nicht zur militärischen *allocutio* passe. Allein wir finden vielfach das Scepter auch von der Linken gehalten, z. B. bei dem sitzenden August der V. Albani (Nr. 22), bei den thronenden Figuren des Pariser und des Wiener Cameo (Taf. XXIX u. XXX), auf Münzen wie die bei Cohen I. p. 114. Nr. 548 (August), p. 77. Nr. 93 (Livia), p. 404. Nr. 476 (Vespasian). Und was den anderen Punkt betrifft, so ist zu bedenken, dass es dem Künstler nicht um ein realistisches Bild der *allocutio* zu thun war, sonst hätte er auch den Delphin mit dem Amor weglassen müssen. Gerade diese Beigabe im Verein mit dem reich verzierten Panzer und mit den nackten Beinen deuten darauf hin, dass dem Kaiser hier ein idealeres und vielleicht auch bezeichnenderes Symbol als das der Lanze in die Hand gegeben war. Jedenfalls darf man sich für letztere nicht auf den Denar bei Cohen I p. 73. Nr. 72 (aus der Zeit zw. 35 u. 28 v. Chr.) berufen, weil hier die Lanze schräg über die Schulter gelegt ist.

[2] Hübner (a. a. O. p. 15) war geneigt, auch hier einen Speer zu statuieren, weil keine Verbindung der linken Hand mit dem Wehrgehenk ersichtlich sei. Später erklärte er sich eher zu Gunsten eines kurzen Scepters, mit Berufung auf *allocutiones* der Trajans- und der Antoniussäule (Arch. Ztg. 1868 p. 111). Mir scheint die mangelnde Verbindung von Wehrgehenk und Schwert weniger anstössig als ein blosses Wehrgehenk, dem keine Waffe entspricht.

ebenfalls auf der Schulter geheftet, über den Rücken herabhängt und die linke Seite des Oberkörpers bedeckt. Und an der alabasternen in Madrid (s. p. 39 Anm. 3) mit zurückgeschlagenem Paludamentum ist bloss der Torso alt. — Dagegen giebt es in Villa Albani (Nr. 23) noch eine sitzende Panzerstatue des Augustus, wo trotz vielfacher Ergänzung wenigstens kein besonderer Grund vorhanden ist, an der Ursprünglichkeit der Bedeutung zu zweifeln.

Von heroischen Darstellungen kommt sowohl das von Jupiter entlehnte und daher für Herrscher besonders passende Motiv des entblössten Oberkörpers bei stehender wie bei sitzender Stellung als auch das Motiv der völligen oder nur durch eine Chlamys modificierten Nacktheit vor.

Das Motiv des entblössten Oberkörpers verbunden mit stehender Haltung bei dem jugendlichen Augustus der Sala a croce greca (Nr. 17), dessen Kopf ungebrochen: Stellung und Gewandung dem Jupiter mit dem Adler in Villa Albani[1] entsprechend; wobei allerdings der specielle Gestus des rechten Armes und das Attribut der linken Hand wegen Neuheit dieser Teile zweifelhaft bleiben. Die übereinstimmende Madrider Statue (s. pag. 39 Anm. 3) hat einen modernen Kopf. — Und ähnlich, nur dass noch ein Zipfel des Mantels auf der linken Schulter ruht, und dass die Rechte hier sicher mit dem Scepter erhoben ist, bei der herculanischen Erzstatue in Neapel (Nr. 39), bei einer Marmorstatue des Quirinal (Nr. 33), wo das Gewand durch den linken Ellenbogen gehalten wird, sowie auf dem Relief von San Vitale zu Ravenna (Taf. VI). Der erstgenannten ist bei der Restauration ein Blitz, der zweiten ein Füllhorn in die Linke gegeben worden, was Beides möglicher Weise richtig. Wenn es Augustusstatuen mit apollinischen Attributen gab (s. oben p. 18), so gewiss noch wahrscheinlicher solche mit Attributen Jupiters. Füllhorn und Scepter aber sehen wir bei dem sitzenden Augustus auf dem Wiener Chalcedon (nn) faktisch vereinigt. Indes bestimmtere Anhaltspunkte für die eine oder für die andere Ergänzung sind nicht beizubringen. Auf dem Relief von Ravenna ist die Hand verstümmelt und das auf dem Gewand erhaltene Fragment nach Conze eher ein Schwert als ein Donnerkeil.

Dieselbe Darstellungsweise bei sitzender Stellung oder, wie Josephus sagt, das Motiv des olympischen Jupiter, zeigte der Augustuscoloss im Tempel zu Caesarea (oben p. 21) und zeigten ohne Zweifel noch gar viele Tempelstatuen des vergötterten Kaisers. Die noch

[1] Abg. Overbeck Kunstmyth. Zeus p. 141.

vorhandenen Rundwerke beruhen leider alle auf Restauration. So die angeblich zu Bovillae[1] gefundene Statue im Museo Torlonia (Nr. 26), welche wahrscheinlich identisch mit einer matteischen (s. Nr. 32), dann die in Petersburg (Nr. 93, von Cumae?), der Torso Campana im Louvre (Nr. 55) und, wenn man will, die Colossalstatue in Neapel (Anm. zu Nr. 36). Doch sind ihre Köpfe, abgesehen von der letzteren, welche einen Gypskopf hat, antik. Und vollkommen sicher findet sich das Motiv noch auf zwei Wiener Cameen, nämlich auf dem grossen mit dem pannonischen Triumph des Tiberius (Taf. XXIX.) und auf dem runden Chalcedon (nn), dort Augustus durch den Adler als Jupiter, hier durch das Füllhorn als Genius (?) bezeichnet[2]. Im Einzelnen ist der Wurf des Gewandes sehr verschieden. Bei der mit Scepter und Kugel restaurierten Petersburger Statue wie auch auf den beiden Cameen ist der Unterkörper vollständig vom Gewande bedeckt, bei der Petersburger und beim Genius ausserdem die linke Schulter und der linke Arm. Bei der matteisch-torlonischen dagegen und beim Neapler Torso tritt das linke Unterbein nackt unter dem Gewande hervor und oben ruht bloss ein Zipfel auf der linken Schulter. Beim Pariser Torso ist auch dieser Zipfel weggefallen[3]. — An einer Statue der Villa Albani (Nr. 22), wo das Gewand bloss noch den Charakter einer leichten Drapierung hat, scheint weder der aufgesetzte Kopf noch das Motiv des Torso mehr augusteisch zu sein.

Nackt stehend, mit ungehefteter, über Rücken und linken Arm herabfallender Chlamys, ist Augustus dargestellt in der jugendlichen Neapler Statue (Nr. 35), welche das Füllhorn trägt. Hier eher als in der vaticanischen Togastatue dürfte ein Bild des Genius Augusti vermutet werden, vorausgesetzt natürlich, dass der Kopf alt, was wohl mit Unrecht bestritten wird. Die dem Motiv nach verwandte Statue in München (Nr. 85), bei der der Mantel nicht mehr frei über den Rücken herabfällt, sondern nach links genommen ist, ist erst durch den aufgesetzten Kopf zu einem Augustus gewor-

[1] In Bovillae befand sich eine Kapelle des julischen Geschlechts, s. oben p. 21.

[2] Vgl. die nackte Halbfigur des Augustus mit Füllhorn auf einem Petersburger Stein (ff.).

[3] Von einem in Arles befindlichen Unterteil einer derartigen Colossalstatue (mit entblösstem linken Bein) geht die Tradition, dass er zu dem Augustuskopf ebenda (oben Nr. 60) gehöre, während das Mittelstück (ein nackter Oberkörper) nach Paris gekommen sei, was Beides, wie es scheint, unrichtig. Unter dem Mittelstück könnte bloss der bereits mit einem Kopf versehene Campana'sche Torso (Nr. 55) gemeint sein, der vielmehr von Caere stammen soll. Der Kopf aber ist zu gross, sowohl für das Arler Schenkelstück als für den Pariser Oberleib.

den; und so wahrscheinlich auch die wieder etwas verschieden drapierte in Castle Howard (Nr. 79). — Zugehörig dagegen ist der Kopf bei dem nackten Augustus (sog. Caligula) der Statuengallerie des Vaticans (Nr. 13), wo der Mantel nur mit einem Zipfel über die Schulter hängt und um den linken Arm gewickelt ist, wie beim belvederischen Hermes; und bei dem im Motiv damit übereinstimmenden in Lowther Castle (Nr. 80); bei der ersteren war er gar nie vom Rumpfe getrennt. Vgl. auch die kleine gallo-römische Bronze in Rennes (Nr. 62): Augustus als Mercur, und die Statue auf der columna rostrata auf dem Denar bei Cohen I. p. 82. Nr. 124, welche wahrscheinlich auf den Sieg bei Actium Bezug hat.

Ganz nackte Figuren endlich mit Augustusköpfen befinden sich im Salon des capitolinischen Museums (Nr. 3), und im Hof des Pal. Mattei (Nr. 32): beide erst nachträglich zurecht gemacht. An der capitolinischen ist der Kopf aufgesetzt und fremd, an der matteischen modern. Ob das Motiv schon für Augustus verwendet wurde, kann daher aus diesen Statuen nicht entnommen werden. Bei späteren Kaisern, z. B. bei Hadrian (ob auch bei Claudius, L. Verus?) kommt es allerdings vor, im Ganzen aber selten. Auch von Jupiter, der ja doch als mutmassliches Vorbild zu betrachten wäre, giebt es nur eine oder zwei Marmorstatuen dieser Art[1].

Wie weit die verschiedenen Motive der heroischen Darstellungsweise dazu dienten, den Augustus als wirkliche Gottheit erscheinen zu lassen, und unter den Formen welcher einzelnen Götter es geschah, lässt sich an der Hand der Monumente kaum mehr nachweisen, weil in den meisten Fällen die charakteristischen Attribute verloren sind. Wir kennen ihn als Jupiter (Relief von Ravenna, Gemma Augustea), als Apollo (Florentiner Gemme h, Schol. zu Horaz oben p. 18), als Mercur (Statuette von Rennes Nr. 62), und dies, zumal die beiden ersteren, sind ohne Zweifel die Hauptformen gewesen. Ob er auch als Mars figurierte, was an sich ebenso nahe liegt wie Mercur, bleibt dahin gestellt. — Mit Ausnahme des in dieser Beziehung ganz allein stehenden Florentiner Cameo's, wo dem Augustuskopf langwallende Nackenhaare gegeben sind, ist der Charakter seines Bildnisses durch die göttliche Auffassung nirgends erheblich alteriert, d. h. nirgends dem Typus des betreffenden Gottes assimiliert worden.

Material und Massstab. — Bevor wir uns von den Monumentalbildnissen des Augustus zu den Gemmen wenden, betrachten

[1] S. Overbeck Kunstmythol. Zeus. p. 151. Nr. 66; p. 153. Nr. 73.

wir sie zum Schluss noch vom Gesichtspunkt ihres Materials und ihres Massstabs.

Ueber das erstere dürfen wir uns kurz fassen, da der jetzige Thatbestand für das Altertum doch nicht massgebend ist. Unter all den aufgezählten Bildnissen befinden sich bloss 6 von Bronze, 1 (resp. 2) von Basalt und 1 von Porphyr; die übrigen sind sämmtlich von weissem oder hellem Marmor. Die Bronzen sind: Eine Statue und zwei kleine Büstchen in Neapel (Nr. 37—39). ein Kopf in der vaticanischen Bibliothek (Nr. 19), wieder ein kleines Büstchen im Louvre (Nr. 57) und die Statuette des Augustus als Mercur in Rennes (Nr. 62). Von Basalt ist ein Kopf im Museo Chiaramonti (Nr. 7), und der ohne Zweifel moderne in Berlin (p. 43); von Porphyr die Büste in Hamilton Palace (Nr. 78 bis), die trotz ihrem enormen Auctionspreis einstweilen ebenfalls noch unter dem Bann des Verdachtes steht. Dass im Altertum das Verhältnis ein ganz anderes war, versteht sich von selbst.

Was sodann den Massstab betrifft, in welchem die Bildnisse ausgeführt wurden, so folgte man bei Augustus im Allgemeinen der gleichen Uebung, die schon bisher gegolten hatte, und die auch bei den späteren Kaisern beibehalten wurde: man bildete sie im Durchschnitt etwas überlebensgross. Es liegen mir nicht von allen Denkmälern genaue Masse vor, doch annähernde von einer hinlänglichen Zahl, um damit jene Aufstellung zu begründen.

Ueberlebensgross (nicht eig. colossal) sind u. a. die Statue von Primaporta (Nr. 6), die heroische halb bekleidete und die fälschlich für Caligula genommene im Vatican (Nr. 17, Nr. 13), die ebenfalls heroische von Herculanum in Neapel (N. 39), die Togastatue in Florenz (Nr. 40) und die in Madrid (Nr. 63), die gepanzerte im Pal. Grimani zu Venedig (Nr. 48), die nackte in München (Nr. 85); ferner der schöne capitolinische Kopf (Nr. 2), der Madrider (Nr. 64), der des brit. Museums (Nr. 74), die beiden Münchener (Nr. 83 u. 84) und der ältliche Wiener (Nr. 89). — Was diesen als bloss lebensgross entgegen gestellt werden kann wie der Opferer im Vatican (Nr. 18) und die zweifelhafte heroische Statue mit der Chlamys in Castle Howard (Nr. 79), etwa auch noch die nackte im Capitol (Nr. 3), sowie einige jugendliche Köpfe, scheint weder an Zahl noch an Bedeutung von grossem Belang zu sein.

Indes sind diese beiden Masse, überlebensgross und lebensgross, keineswegs die einzigen Kategorieen, die hier aufgestellt werden können, sondern es kamen in der That je nach Bestimmung und Aufstellungsort die allerverschiedensten Massstäbe vor. Den ange-

gebenen Durchschnitt repräsentierten hauptsächlich die zahlreichen Standbilder, welche in den öffentlichen Gebäuden und auf den Plätzen der Städte errichtet waren. Die auf Triumphbögen oder Ehrensäulen waren ohne Zweifel noch grösser; Tempelstatuen aber, sobald sie das Objekt der Verehrung waren, nicht selten im eigentlichen Sinne colossal. Das Letztere erfahren wir, wenn wir es nicht schon aus Anderem abnehmen könnten, bei Anlass der Augustusstatue von Caesarea (oben p. 21), welche an Grösse dem olympischen Jupiter gleichkam. Einen Coloss beim Marstempel nennt ausserdem Martial (s. p. 20).

Auch in unseren Museen sind noch mancherlei Ueberreste von solchen das gewöhnliche Mass übersteigenden Denkmälern vorhanden. Beträchtlich über Lebensgrösse ist der eine Mantuaner Kopf (Nr. 45), der sitzende Torso in Paris (Nr. 55), und wenn man will, auch der mit dem Gipskopf in Neapel (s. bei Nr. 36). — Eigentlich colossal der Kopf aus dem Theater von Arles (Nr. 60), die beiden aus Veji stammenden im Mus. Chiaramonti (Nr. 8) und im Lateran (Nr. 21), letztere mit c. 28 Cent. Gesichtslänge, und gar der cervetrische ebenfalls im Lateran (Nr. 20), mit 35 Cent. Gesichtslänge, sämmtlich, wie es scheint, Statuenüberreste. — Alle endlich würde der schon mehrfach erwähnte Kopf im Giardino della Pigna (p. 29) an Grösse übertreffen, wenn wir an die Richtigkeit seiner Bezeichnung glauben könnten, was nicht der Fall ist. Jedenfalls hatte Visconti kein Recht, ihn ohne weiteres auf den von Martial berührten Coloss beim Marstempel zu beziehen[1].

Dass es umgekehrt auch Bildnisse unter Lebensgrösse gab, braucht kaum ausdrücklich gesagt zu werden. Ein Beispiel ist die nur 6 neapolitanische Palmen hohe Statuette mit dem Füllhorn in Neapel (Nr. 35), wenn anders ihr Kopf alt ist, und der gar nur $3^1/_2$ Fuss hohe, aber freilich zweifelhafte Togatus in Berlin (p. 43 Anm. 2). Noch bedeutend kleiner die Bronzebüstchen in Neapel (Nr. 37 u. 38) und im Louvre (Nr. 57), sowie das marmorne in Turin (Nr. 49), und im eigentlichen Sinn der Kleinkunst angehörig die Bronzestatuette von Rennes (Nr. 62): diese alle offenbar für Privataufstellung bestimmt.

Geschnittene Steine. — Wir haben schon im Bisherigen die Gemmendarstellungen gelegentlich mit in den Kreis unserer Betrachtung gezogen. Da es deren aber eine ziemlich grosse Anzahl giebt,

[1] Visconti Pio Clem. VI. p. 180. Anm. 1.

wird es passend sein, sie noch kurz in ihrer Gesamtheit zu besprechen und mit einander zu vergleichen.

Man hat die besseren unter ihnen von jeher mit dem berühmten Steinschneider der augusteischen Zeit, Dioscurides, der, wie wir aus Plinius und Sueton wissen, in der That das Bildnis des Kaisers geschnitten hatte[1], in Verbindung gebracht. Nun existieren allerdings und existierten teilweise schon zur Zeit des Fulvius Ursinus[2] Augustusbildnisse mit dem Namen dieses Künstlers (Samml. Piombino, S. Blacas, Haag und Cab. des médailles zu Paris, S. Beugnot) und ein weiteres mit dem seines Schülers Herophilos (Wien). Leider ist aber kein einziges darunter, an das sich nicht Zweifel entweder über die Bedeutung der dargestellten Person oder über die Echtheit des Steines und der Inschrift anhängen, und diese Zweifel scheinen in den meisten Fällen nur allzu begründet zu sein[3]. Auszunehmen ist der schöne Piombino'sche Sardonyx (e), bei dem sich die Zweifel wenigstens bloss auf die Künstlerinschrift erstrecken und auch dies vielleicht mit Unrecht. Allein grade hier (bei einem Cameo) kann es sich weder um den von Plinius erwähnten Siegelstein noch um eine unmittelbare Replik desselben handeln. Intaglio's mit dem Kopf des Augustus, welche entweder die Aufschrift des Dioscurides tragen, oder von so vorzüglicher Arbeit sind, dass man sie mit Wahrscheinlichkeit dem Dioscurides zuteilen dürfte, sind keine erhalten.

Das hindert nun nicht, dass unser Gemmenvorrat zum Teil sehr ausgezeichnete Bildnisse des Augustus aufzuweisen hat, ja dass kaum noch ein zweiter Kaiser auf diesem Gebiet so gut vertreten ist wie er[4]. So ragen durch Kunstwert und Grösse hervor, um den Blacas'schen Agatonyx (s) aus dem Spiel zu lassen, vor Allem die zwei Wiener Prachtgemmen, wo er in ganzer Figur erscheint (mm und nn), der grosse Pariser Cameo mit Augustus im Olymp (ll) und der dritte Wiener mit der von Livia gehaltenen Büste (cc), dann der

---

[1] Plinius H. N. XXXVII. 8: *Post eum Apollonides et Cronius in gloria fuere, quique divi Augusti imaginem simillime expressit, qua postea principes signant, Dioscurides.* — Sueton Aug. 50: *In diplomatibus libellisque et epistolis signandis initio sphinge usus est, mox imagine Magni Alexandri, novissime sua, Dioscuridis manu sculpta, qua signare insecuti quoque principes perseverarunt.* Vgl. Dio LI. 3.

[2] Vgl. Faber Illustr. imagg. p. 52 Nr. 87: *Augustus deificatus cum corona radiante in sarda gemma sive corniola incisus, quae exstat apud Fulvium Ursinum cum nomine DIOSCORIDIS.* Jetzt verschollen (s. Brunn Gesch. d. gr. Kstler. II. p. 484).

[3] Vgl. Brunn a. a. O.

[4]) Am nächstbesten wohl Claudius.

bereits genannte, leider arg verschliffene Piombino'sche Kopf mit dem Namen des Dioscurides (e), der verschleierte Florentiner mit dem Eichenkranz (i), der unverschleierte lorbeerbekränzte des Herophilos in Wien (bb), der fragmentierte nackte und der vorwärts gewandte bei Cades (ii und hh), immer natürlich ihre Echtheit vorausgesetzt. Nur durch Kunstwert ausgezeichnet der kleine Blacas'sche Stein im brit. Museum (t).

Obgleich die Gemmen ihrer Mehrzahl nach keine eigentlich historischen Denkmäler sind, die Verschiedenheit der Alterstufen daher hier von geringerer Bedeutung als bei den Monumentalbildnissen, so gruppieren wir doch der Parallele halber, und da die Verschiedenheit des Alters meist mit der des Typus zusammenfällt, wenigstens die vorzüglicheren unter ihnen ebenfalls nach diesem Gesichtspunkt. Und zwar beginnen wir diesmal mit den jüngsten.

Abgesehen von den zweifelhaften und im einzelnen nicht aufgezählten Köpfen bei Cades (Nr. 261—272), unter denen Nr. 262 noch fast dem Knabenalter angehört, wäre Augustus ziemlich am jugendlichsten auf dem Strozzi-Blacas'schen Cameo (s) dargestellt, wenn man das mit der Stirnbinde geschmückte Bildnis auf ihn beziehen dürfte. Wir sind geneigt, diese Frage in verneinendem Sinne zu entscheiden (s. unten). Jedenfalls dürfte der Kopf nicht auf besondere Bildnisähnlichkeit Anspruch machen. — Den richtigen Augustustypus bei ungefähr gleicher Jugendlichkeit zeigt der kleinere Blacas'sche Stein (t) mit nacktem Kopf.

Daran schliessen sich die Darstellungen des dem Ephebenalter zwar entwachsenen, aber anscheinend noch nicht in die kaiserliche Aera eingetretenen jungen Mannes auf dem Sardonyx der Sammlung Piombino (e), wo jetzt das Auge mit der ganzen Schläfengegend weggeschliffen ist, und auf dem zwischen Augustus und Drusus schwankenden Pariser Agatonyx (q): Beide von hohem Relief, mit unbekränztem Kopf; der Pariser, was sonst selten vorkommt, mit einem Panzer bekleidet. — Kaum viel älter der lorbeerbekränzte Kopf auf einem in Email gefassten Sardonyx des Cabinet des méd. (o) und der als Bildnis weniger gelungene eichenbekränzte von St. Denis ebenda (n). mit länglichter abgerundeter Schädelform. Dem letzteren ähnlich, nur wieder lorbeerbekränzt, der Kopf der Echternacher Türkispaste zu Wien (bb), welche den Namen des Herophilos trägt. — In mehr idealer Weise vertritt dieselbe Altersstufe der neben Roma sitzende Genius (?) Augusti auf dem Wiener Chalcedon (nn).

Den stärker individualisierten Formen des reifen Mannesalters, wie sie in den schönsten Statuen zu Tage treten, begegnen wir bei dem nackten fragmentierten Kopf bei Cades (ii), dessen Aufbewah-

rungsort verschollen; und in noch höherer Vollendung bei dem verschleierten Florentiner (i) mit dem Eichenkranz. Bei letzterem ist namentlich auch die ethische Seite des Augustustypus, der hohe, ernste und doch zugleich milde Charakter seines Wesens, die Majestät seines Blickes trotz der Profilstellung mit unnachahmlicher Kunst zur Anschauung gebracht. — Dahin gehören ferner der lorbeerbekränzte Kopf bei Cades (g g), der nackte auf dem Chalcedon in Wien (a a) und der des thronenden Kaisers auf der Gemma Augustea (Taf. XXIX.).

Endlich zeigen, wenn auch nicht wirklich alte, doch zum Alter hinneigende Züge die en face dargestellte Halbfigur zuoberst auf dem Pariser Cameo (Taf. XXX.) und die Profilbüste, welche Livia auf einem Wiener Stein (c c) emporhält, beidemal Augustus priesterlich verhüllt und sowohl durch die Strahlenkrone als durch die Beziehung zur ganzen Darstellung als vergöttert bezeichnet; ein Beweis, dass mit dieser Auffassung nicht immer specifisch jugendliche Züge verbunden sein mussten. — Noch älter, aber meist wenig kenntlich, erscheint er auf denjenigen Gemmen, wo sein Kopf mit dem der Livia gruppiert ist (Florenz l, Paris r, Berlin y)[1]. Gori, auf dessen Benennungen freilich überhaupt nicht viel zu geben ist, hat sich durch das Alter des männlichen Florentiner Kopfes verführen lassen, die Darstellung auf Claudius und Agrippina zu deuten. Indes ist gerade bei diesem Exemplar in ikonischer Beziehung am wenigsten Grund, an Augustus zu zweifeln. Und da die Frisur des weiblichen Kopfes in der claudischen Zeit sonst nicht mehr vorkommt, der Lorbeerkranz der männlichen aber deutlich auf einen Kaiser weist, so scheint die gewöhnliche Erklärung doch richtig zu sein.

Auf die verschiedenen Arten des Kopfschmucks und ihr proportionales Verhältnis brauchen wir nicht näher einzutreten, nachdem bereits oben im Anschluss an die Monumentalbildnisse das Wesentliche gesagt worden ist. Vorwiegen des Lorbeerkranzes und nächstdem der Nacktheit, nicht ganz seltene Beispiele der Strahlenkrone bei kleinen Köpfen, einige wenige des Eichenkranzes bei hervorragenden (i. u), das ist im Allgemeinen das Ergebnis der glyptischen Statistik für Augustus. Indes ist dabei ein Denkmal übergangen, das doch vielleicht einer besonderen Besprechung wert ist, und das zu der Frage Veranlassung giebt, ob der Nachfolger Caesars und der Schöpfer der monarchischen Gewalt in Rom nicht auch mit

[1] Womit noch ein paar weitere Abdrücke bei Cades (V. 299) und Lippert (Dakt. II. 2. 298; III. 2. 281; Suppl. 266 u. 268) zu vergleichen, die bei Lippert III. 281 mit der Beischrift OMONOIA.

dem Diadem, dem Symbol der Königsherrschaft, dargestellt worden sei.

Ein vollkommen deutlich charakterisiertes Diadem trägt nämlich der schon mehr erwähnte schöne Jünglingskopf auf dem Strozzi-Blacas'schen Agatonyx (s). der bei Lenormant und Cades jetzt ebenfalls für Augustus gilt, indem der ungewöhnliche Kopfschmuck als eine Zugabe des voraussetzlich dem Orient entstammenden Künstlers erklärt wird. Die frühere Beziehung auf Constantin II. (Gori) muss allerdings wohl, so verlockend sie des Diadems wegen ist — denn auch die glatte Binde kommt in jener Zeit vor — aus Stilgründen aufgegeben werden. Denn für das 4. Jahrhundert n. Chr. erscheint die Arbeit zu fein empfunden und zu frei. Umgekehrt finden sich im julisch-claudischen Zeitalter in technischer und stilistischer Beziehung überraschend zutreffende Analogieen, wie namentlich der grosse Cameo mit der ägisbekleideten Büste in Windsor Castle (s. unten Claudius, Gemme f). Allein mit diesen Analogieen und mit der obigen Erklärung des Diadems ist natürlich nichts weiter als die blosse Möglichkeit gewonnen. Sehen wir uns nach dem um, was positiv für Augustus spricht, so reduciert sich die Sache auf eine ziemlich allgemeine und keineswegs überzeugende Aehnlichkeit mit den jugendlichen, zum Teil selber sehr zweifelhaften Marmorköpfen des Kaisers, eine Aehnlichkeit, der ein ungefähr gleiches Mass abweichender Züge gegenübersteht. Das Gewicht des Jupitercostüms wird durch die mehr auf einen König deutende Stirnbinde, die Analogie des Windsor Cameo's durch die der Ptolemäergemmen in Wien und Petersburg (Müller-Wieseler, Denkm. I. Taf. 51) paralysiert. Und so heben sich schliesslich die Faktoren der Rechnung gegenseitig auf. Erwägt man ausserdem, dass das Jupitercostüm dem Augustus wohl von seinem 32. Lebensjahr (Schlacht bei Actium), nicht aber schon dem 18- bis 20jährigen Jüngling gegeben werden konnte, so neigt sich das Zünglein der Wage vollends zu Ungunsten dieser Deutung. Wenn wir trotzdem noch zögern, ein absolutes Verdikt auszusprechen, so liegt der Grund darin, dass wir leider keine andere Deutung an ihre Stelle setzen können. Aber für die Annahme, dass Augustus gegen alle sonstige Uebung auch mit dem Diadem dargestellt worden sei, ist der Stein jedenfalls eine precäre Grundlage (s. Nachtr. zu p. 49. s).

Noch möchte hervorzuheben sein, dass im Vergleich zu den Darstellungen anderer Kaiser und in scheinbarem Widerspruch zu den Stilgesetzen der Steinschneidekunst auffallend viele Bildnisse in Vorderansicht oder in $^3/_4$ Profil gegeben sind. So nicht nur die olympische Halbfigur auf dem Pariser Cameo (Taf. 30), wo es mehr oder weniger durch die Composition begründet ist, sondern auch verschie-

dene Einzelköpfe wie der in Florenz (k), der bei Cades (h h) und zwei in der Sammlung Marlborough (x), um von dem zweifelhaften des Mus. Worsleyanum (v) zu schweigen. — Schwerlich dagegen gehören hierher die angeblichen Brustbilder des August und der Livia auf dem Sardonyx unbekannten Ortes bei Cades (k k). Man könnte zwar glauben, der weibliche Kopf trage ausser dem Schleier auch noch eine Stirnkrone; doch ist wohl nur der obere Teil des Schleiers darunter gemeint. Eine Livia mit einer Stirnkrone neben einem Augustus ohne Kranz und ohne alle Herrscherabzeichen möchte kaum vorkommen. So ist man denn auf die Gesichtszüge verwiesen und diese haben ein sehr neutrales Gepräge. Man wird viel weniger an Augustus als etwa an die Drususbüste von Erbach erinnert (vgl. Drusus jun. Fig. 37).

Livia[1]).

Livia Drusilla, geboren 57 v. Chr., war die Tochter des M. Livius Drusus Claudianus, der sich bei Philippi den Tod gab, und der Alfidia. Sie wurde frühzeitig mit ihrem Vetter Ti. Claudius Nero verheiratet, dem sie zwei Söhne. den Tiberius und den Drusus gebar. Aber noch bevor sie von Drusus entbunden war. veranlasste Octavian ihre Scheidung und nahm sie an Stelle der kurz vorher verstossenen Scribonia zu seiner Gemahlin (38 v. Chr.). Ihm selbst gebar sie keine Kinder mehr.

Livia war eine ebenso schöne als bedeutende Frau[2], an Verstand und Klugheit allen weiblichen Gliedern des augusteischen Hauses überlegen; dabei aber herrschsüchtig und ränkevoll, ein Ulysses in der Stola, wie Caligula sie in der Leichenrede nannte, und durch keine allzugrossen Gewissensscrupeln in der Verfolgung

[1] Vgl. besonders H. K. E. Köhler: Mémoire sur un camée du cab. Impérial 1810, in s. gesamm. Schriften V. p. 21 ff. Und J. Aschbach: Livia, Gemahlin des Kaisers Augustus, in den Denkschriften der Wiener Akademie 1863. Band XIII p. 29, mit 4 Tafeln. (Auch separat gedruckt).

[2] Vellej. II. 75: *Genere, probitate, forma Romanarum eminentissima.* Vgl. Tac. Annal. V. 1: *Ex in Caesar cupidine formae aufert marito.*

ihrer Ziele gehemmt. Dank diesen Eigenschaften sowie ihrer ehelichen Treue wusste sie sich fortwährend einen grossen Einfluss auf ihren Gemahl und durch ihn auf die Regierungsgeschäfte zu bewahren; ja sie wurde dem Augustus so unentbehrlich, dass sie ihn bald auf allen seinen Reisen und Kriegszügen begleiten musste. Ihr Ränkespiel concentrierte sich besonders darauf, ihrem Sohne Tiberius die Nachfolge zu erwerben, was ihr denn auch schliesslich durch allerlei Glücksfälle (oder durch Verbrechen?) gelang. Als Augustus nach 52jähriger Ehe starb, erhielt sie (71jährig) durch sein Testament den Beinamen Augusta und wurde ins julische Geschlecht aufgenommen.

Unter dem Principat des Tiberius, der ihr, wie man allgemein glaubte, den Thron verdankte, hoffte sie, den früher geübten Einfluss auf die öffentlichen Angelegenheiten ohne alle Einschränkung behaupten zu können. Aber ihr Stolz und ihr selbstherrliches Auftreten, sowie die ihr entgegenkommende Gunst des Volkes verdrossen den Tiberius; das gute Einvernehmen wurde mehr und mehr gestört, bis es dahin kam, dass Tiberius alle öffentlichen Ehrenbezeugungen, die man ihr darbringen wollte, verbot, und sich vor ihr aus Rom zurückzog. Sie starb 29 n. Chr. (86jährig)[1], nachdem sie ihren Gemahl noch um 15 Jahre überlebt hatte.

Von einer Consecration seiner Mutter wollte natürlich Tiberius nichts wissen. Erst ihr Enkel Claudius (41 n. Chr.) liess ihr göttliche Ehren zuerkennen[2], indem er zugleich ein Bild von ihr im Augustustempel aufstellte[3]. Doch war sie in den Provinzen schon zu Lebzeiten verschiedentlich als Juno, Ceres, Vesta, Rhea, als mater patriae, genetrix orbis etc. verehrt worden[4]. In Smyrna war ihr seit 23 n. Chr. gemeinschaftlich mit Tiberius und dem römischen Senat ein Tempel geweiht[5].

Die zufällig erwähnten Bildnisse, wie das von Octavian errichtete aus dem Jahre 35 v. Chr.[6], oder die Statuen, mit denen man sie im Jahr 9 v. Chr. über den Tod des Drusus zu trösten suchte[7], oder die später, wie eben bemerkt, von Claudius aufgestellte, und ebenso die inschriftlich beglaubigten, wie z. B. die Statue auf

---

[1] Dio LII.; Tac. Ann. V. 1.
[2] Suet. Claud. 11.
[3] Dio LX. 5.
[4] S. Eckhel D. N. VI. p. 155 f.
[5] Tac. Annal. IV. 15; Mionnet Descr. III. p. 219 Nr. 1224 u. Suppl. VI. p. 330 Nr. 1631 ff.
[6] Dio XLIX. 38.
[7] Dio LV. 2.

der neuen Agora zu Athen [1], haben keine ersichtliche Bedeutung für die Ikonographie, da wir über ihre Darstellungsweisen gänzlich im Dunkeln gelassen werden. Immerhin sehen wir daraus, wie frühe schon (in ihrem 22. Jahre) ihr dergleichen Ehren zu Teil wurden, und unter wie mannigfachen Formen es geschah.

Direkt beglaubigte Bildnisse.

Das Kapitel der Livia ist in der römischen Ikonographie eines der schwierigsten, und alle bisherigen Aufstellungen, mit Ausnahme von dem, was sich an das Pariser Bronzebüstchen knüpft (unten p. 90), sind von sehr problematischem Wert. Die Schuld liegt zum Teil an der Beschaffenheit der Quellen, zum Teil aber auch an der einseitigen und unmethodischen Art, wie die Untersuchung geführt wurde, ohne Rücksichtnahme auf offenbare Unverträglichkeiten und ohne strenge Unterscheidung des Verbürgten und des bloss Vermeintlichen und Vermuteten. Wir wollen nicht in Aussicht stellen, mehr und Besseres als unsere Vorgänger zu Tage zu fördern. Aber wir wollen uns wenigstens hüten, in den gleichen Fehler der Methodenlosigkeit zu verfallen, und wollen, wenn es nicht anders sein kann, lieber vor der verschlossenen Pforte stehen bleiben, als uns ein Trugbild vorgaukeln von dem, was dahinter verborgen ist. Halten wir uns daher vorerst ausschliesslich an die Quellen, d. h. an diejenigen Denkmäler, die auf irgend eine Weise positiv beglaubigt sind. Es giebt deren eine verhältnismässig grosse Anzahl, darunter, was nicht überall der Fall, auch statuarische, und sie repräsentieren schon an sich ein reicheres ikonographisches Material als anderswo häufig die Quellen und die aus ihnen abgeleiteten Ergebnisse zusammengenommen. Sind sie geprüft und verglichen, dann kann man sehen, ob auf ihrer Basis sich noch weitere Vermutungen aufstellen lassen.

1. Münzen [2]. — Die Sitte, neben dem Staatsoberhaupt und seinen männlichen Angehörigen auch die weiblichen Mitglieder des Kaiserhauses auf den Münzen zu verewigen, hat sich in Rom nur langsam und zögernd Bahn gebrochen; anfangs, wie es scheint, auf dem Umwege, dass man dem Bildnis zugleich den Charakter einer Gottheit gab, um das Ungewohnte dadurch zu entschuldigen [3]. Diesen

[1] S. Leake Topogr. v. Athen, übers. von Baiter & Sauppe p. 156. Anm. 6; C. I. Gr. I. 313.

[2] S. Cohen Méd. Imp. I. p. 170 ff.; Aschbach Livia p. 52.

[3] Vgl. die Fulvia-Victoria, Röm. Ikonographie I. p. 211 f.

Doppelcharakter tragen wenigstens die 3 weiblichen Köpfe, die man als Bildnisse der Livia und zwar als die einzigen auf römischen Münzen von ihr vorkommenden, zu betrachten pflegt. Sie befinden sich auf Mittelbronzen mit der Umschrift des Tiberius und seines Sohnes und tragen die Beischriften: SALUS AUGUSTA, PIETAS, JUSTITIA.

Am meisten Grund, an Livia zu denken, hat man beim Kopf der Salus (Taf. XXXII. Nr. 12), weil derselbe am ehesten den Charakter eines Bildnisses hat, und weil seine Beischrift in ungezwungener Weise eine Beziehung auf Livia zulässt. Die Münze wurde nämlich, wie der Revers angiebt, geprägt, als Tiberius zum 24sten Mal die tribunicische Gewalt bekleidete (also 22 n. Chr.), in welchem Jahre Livia gefährlich erkrankte[1]. Es liegt daher nahe, sie als Dankbezeugung für die überstandene Krankheit der Livia, und den in der That porträtartigen Kopf als ihr Bildnis anzusehen. Mit der Beischrift Salus Augusta sollte vielleicht schmeichlerisch angedeutet werden, dass Livia durch ihre Wiedergenesung selber zur Salus für den römischen Staat geworden sei. Eine solche Huldigung des Senats wurde damals von Tiberius wohl noch gestattet. Wer sonst von Personen des Lebens in Frage kommen könnte, ist nicht abzusehen. Die Gemahlin des Tiberius, Julia, war bereits im Jahre 14 nach Chr. in Ungnade gestorben, und der Senat hätte es zu Lebzeiten ihrer Feindin Livia schwerlich gewagt, ihr Bildnis, wenn er überhaupt einen Grund dazu gehabt hätte, auf die Münzen zu setzen und sie mit dem Beinamen Augusta zu ehren. Auffallend ist nur, dass die Kaiserin Mutter, die im Jahre 22 schon nahe an den Achtzigen war, auf unserer Münze in schönster Jugendblüte, mit zierlicher, nichts weniger als matronenhafter Haartracht erscheint[2]. Doch ist es der gleiche Typus, der, in ein etwas reiferes Alter umgesetzt, auf griechischen Städtemünzen ausdrücklich für Livia verwendet wurde, z. B. auf der wahrscheinlich unter Claudius geprägten byzantinischen Silbermünze, welche die Kaiserin nach ihrer Consecration darstellt (Taf. XXXII. Nr. 10), oder auf ähnlichen von Korinth und Syrtica (eine der letzteren ibid. Nr. 9). Die Griechen müssen also jene Salus doch wohl für Livia genommen haben. Und was das Alter betrifft, so tragen ja auch die Augustusköpfe selten die deutlichen Abzeichen desselben auf den Münzen.

Etwas mehr Zweifel bleiben bei den 2 anderen Köpfen übrig

[1] Tac. Annal. III. 64.

[2] Etwa wie die schon im 20. Lebensjahr verstorbene Octavia Neronis auf einer Colonialmünze von Korinth (abg. Taf. XXXV Nr. 17).

(abg. Taf. XXXII. Nr. 11 u. 13), von denen der mit der Beischrift Justitia ebenfalls auf einer Münze des Jahres 22, der mit der Beischrift Pietas auf einer Münze des Jahres 23 erscheint, die Beischrift beidemal ohne den Zusatz Augusta. — Hier fällt zum voraus jener historische Beweggrund, die Darstellung auf die Wiedergenesung der Livia zu beziehen, weg. Auch ist von Porträtartigkeit teils gar keine (Justitia), teils nur noch eine schwache Spur (Pietas) vorhanden. Beide Köpfe sind von idealem Typus und mit einer ornamentierten Stirnkrone geschmückt, die Justitia mit einer grösseren, das ganze Haupt umfassenden, welche ihr ein junonisches Ansehen giebt, die Pietas mit einer kleineren, hinterwärts von einem Schleier verdeckten, jene gleich der Salus mit zierlichem Nackenknauf, diese mit Zopf (unter dem Schleier). Wenn man demnach geneigt ist, sie als blosse Personificationen der beigeschriebenen Begriffe zu fassen, so ist allerdings zu bemerken, dass die Darstellung von Personificationen unter der Form von Köpfen in der Kaiserzeit nur noch ausnahmsweise getroffen wird [1], und dass, wenn die Salus ein Bildnis repräsentiert, es doch einigermassen sonderbar erscheint, dass die ganz analogen und gleichzeitigen zwei anderen keine sein sollen. Denn die 3 Köpfe haben trotz Allem, was man sagen mag, ein unläugbar verwandtschaftliches und in Beziehung auf ihre Gattung solidarisches Gepräge. Indes auch vorausgesetzt, es handle sich bei allen dreien um wirkliche Porträts, so bleibt immer noch die Alternative, ob lauter Livien, oder ob verschiedene Personen dargestellt sind. Visconti hatte anfangs an der Identität der Personen gezweifelt [2], später aber seine Zweifel wieder zurückgenommen [3]. Und seitdem war es ein ziemlich unbeanstandetes Axiom der Numismatiker, dass in allen 3 Typen Livia zu erkennen sei. Erst neuerdings sind die Zweifel von Sallet wieder aufgenommen [4] und dahin präcisiert worden, dass wenigstens die Pietas bestimmt nicht Livia, sondern Antonia, die Gemahlin des älteren Drusus, sei. Beweis das genau übereinstimmende Bildnis derselben auf den Münzen von Kreta, welche Claudius zur Erinnerung an seine verstorbenen Eltern prägen liess (abg. Taf. XXXIII. Nr. 13). Soweit diese Uebereinstimmung auf den Gesichtszügen beruht, wollen wir nicht widersprechen, obgleich wir die (zufällige?) Aehnlichkeit auf

[1] Clementia und Moderatio als Schildbilder auf Münzen des Tiberius, Köpfe der Libertas und der Moneta auf solchen des Galba. — Vergl. den Frauenkopf mit der Umschrift BONI EV. ebenfalls auf Münzen des Galba (Coh. I. p. 347. 400).

[2] Vgl. Monum. scelti Borgh. p. 161 und Pio Clem. II. p. 294 Anm. 1.

[3] Pio Clem. a. a. O. p. 297.

[4] Zeitschr. für Numism. VI. p. 60.

zwei so kleinen Denkmälern für ein äusserst schwankendes Kriterium halten. Was aber das Costüm betrifft, so ist zu beachten, dass dasselbe nicht eigentlich typisch für Antonia (vgl. deren Münzen unten), dass es im Gegenteil fast noch häufiger auch bei Livia getroffen wird[1], sogar mit derselben Beischrift Pietas[2], wie denn überhaupt eine Münze, die den Namen des Tiberius und seines Sohnes trägt, a priori mit grösserer Wahrscheinlichkeit auf Livia als auf Antonia bezogen wird. Ebenso kehrt der Justitiatypus mit der Beischrift Pietas bei einem gewiss nur auf Livia zu deutenden Kopf auf einer Münze von Dium wieder[3]. Wir können daher die Frage noch nicht für völlig in dem Sinne, wie v. Sallet meinte, für entschieden halten, sondern müssen einstweilen auch der bisherigen Ansicht ihr Existenzrecht noch zugestehen. Das Fehlen des Namens könnte bei allen dreien daraus erklärt werden, dass die senatorischen Münzmeister ihn nicht auf die Münzen zu setzen wagten, oder dass Tiberius die Prägung des Bildnisses überhaupt nur unter dieser zweideutigen Form gestattete.

Die auswärts geprägten Münzen mit dem Kopf der Livia[4] zeigen im Durchschnitt eine bedeutend geringere Arbeit, und können wohl nur für Aeusserlichkeiten, wie die Haartracht, massgebend sein, z. B. die pergamenische des Charinus (abg. bei Mongez Icon. pl. 20. 4)[5], wo Livia, als Hera bezeichnet, mit Zopf und Stirnwulst dargestellt ist; oder die Bronzemünze der kilikischen Stadt Augusta (abg. Ztschr. für Num. X. Taf. 10, Nr. 17; vgl. p. 291), mit Scheitelflechte. Häufig erscheint sie gleich der Pietas mit Schleier am Hinterhaupt, wovon wir bereits im Vorigen ein Beispiel erwähnt. Ein noch sicheres mit besonders deutlich ausgeprägtem Typus ist die gallische Grossbronze im Berliner Cabinet (abg. Annal. 1847. Tav. d'agg. P. VIII): Livia mit Diadem und Stirnwulst, ohne Haarknauf unter dem Schleier.

Livia in ganzer Figur kommt auf stadtrömischen und Colonialmünzen sitzend vor, als Ceres mit Aehren und Fackel oder in ähnlicher Auffassung, zuweilen ebenfalls verschleiert. So auf einer unter Tiberius geschlagenen Mittelbronze[6], auf Grossbronzen von Italica[7],

---

[1] Münzen von Amphipolis (Mionn. I. p. 466 Nr. 149), von Lyon? (Annal. d. Instit. 1847 tav. P).

[2] M. von Dium (s. Imhoof-Blumer Monn. grecques p. 75 Nr. 65. 66).

[3] Imhoof-Blumer a. a. O. Nr. 67.

[4] Vgl. das Verzeichnis bei Cohen a. a. O.

[5] Lenormant Icon. pl. VI. 12.

[6] Abg. Cohen I. p. 77. Nr. 93.

[7] Cohen p. 151 Nr. 618.

Emerita[1], Syrtica[2]. Vgl. die Klein- und Mittelbronzen von Pästum und Korinth[3].

Wir haben also 3 ihrer Bedeutung nach nicht ganz sichere und auch nicht vollkommen übereinstimmende römische Münztypen, der eine (Salus) von mehr individuellem, die beiden anderen (Pietas und Justitia) von mehr idealem Charakter. Und daneben einige griechische Münzen, welche zwar für die Gesichtszüge kaum etwas bieten können, durch welche aber die Haartracht, wenigstens der Salus, sowie das Vorkommen des Stirnwulstes, und wenn man will, das der Verschleierung als livianisch bestätigt wird.

2. STATUARISCHES. — Wie unter den Denkmälern des Augustus, so giebt es auch unter denen der Livia ein paar Büsten und Statuen,

Fig. 10. Bronzebüstchen der Livia im Louvre.

welche den Beweis oder die Wahrscheinlichkeit ihrer Bedeutung gleichsam in sich selber tragen, indem sie durch zugehörige Inschriften, durch den Fundort oder durch die mit der Auffindung ver-

[1] Coh. p. 172. Nr. 13.
[2] Coh. p. 165. Nr. 807.
[3] Coh. p. 204 Nr. 178; p. 205. Nr. 185. 188.

bundenen Umstände als solche beglaubigt oder wenigstens präjudiciert sind. Es sind dies folgende:

Nr. 1. Kleine Bronzebüste im Louvre (Longpérier Notice des bronzes Nr. 640 bis; abg. Fig. 10)[1], 1816 bei Neuilly-le-Réal im Bourbonnais zusammen mit einer in Grösse und Material entsprechenden Augustusbüste (oben p. 38) gefunden. Der Kopf war beim Pflügen von dem Piedestal getrennt worden, und bei der Abwaschung litten die incrustierten Augen, sonst ist sie wohlerhalten. An der Vorderseite der runden Basis steht, ähnlich wie beim Augustus, die Inschrift: LIVIAE . AVGVSTAE . ATESPATVS . CRIXI . FIL . V . S . L . M., an welcher nur die Zusammenstellung des früheren Geschlechtsnamens Livia mit dem Titel Augusta auffällig ist, da Livia als Augusta eigentlich Julia heissen sollte. Es wird dies durch den privaten Charakter des Denkmals erklärt werden müssen. Die Echtheit des Büstchens steht ausser Zweifel, und dass es auch als Bildnis zutreffend, scheint man aus dem Gegenstück des Augustus schliessen zu dürfen. Die Haare sind ohne irgend welchen Schmuck so angeordnet, dass sie in der Mitte über der Stirn wulstartig vortreten und dann über den Scheitel zurückgelegt sind. An den Seiten bilden sie je eine nach oben gedrehte Walze, deren hintere Enden sich mit dem auf dem Nacken liegenden Chignon vereinigen, wobei zwei Seitenlocken nach vorn fallen. Die Hälfte der Ohren bleibt frei. Vor den letzteren, wie auch oben an der Stirn, treten je zwei Zierlöckchen ins Gesicht. Die Augen sind gross und flach, der Nasenrücken ist ganz leicht gebogen und bildet mit der Stirn einen Winkel, Mund und Kinn treten etwas zurück. Den Eindruck besonderer Formenschönheit macht das Büstchen nicht. Die Dargestellte ist aber auch, wie man aus den Falten um den Mund herum und den etwas eckigen Kinnbacken sieht, nicht mehr ganz jugendlich. Man wird ihr Alter auf mindestens 40 bis 50 Jahre schätzen. Fröhner nimmt die Bronze für ein gleichzeitiges Bildnis aus der späteren Zeit des Augustus, Rayet mit Bezug auf den Titel Augusta wohl richtiger für ein Bildnis aus nachaugusteischer Zeit. Die Arbeit ist mittelmässig.

Nr. 2. Marmorstatue im Museum zu Neapel, 1. Corridor (abg. Taf. V)[2], 1821 im sog. Pantheon (Macellum) zu Pompeji gefunden, zusammen mit der Inschrift: AVGVSTAE . IVLIAE . DRVSI . FIL . DIVI . AVGVSTI . DD.[3], was, wenn es richtig ist, über ihre Bedeu-

[1] Nach dem Lichtdruck bei Fröhner Musée de France pl. 1 u. 2; in Heliograv. bei Rayet Mon. de l'art antique, 6 Lief.

[2] Mus. borb. III. 37; Clarac pl. 918; Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 370; Overbeck Pompeji Abschn. über die Plastik; Aschbach Livia Taf. I.

[3] Mommsen I. R. N. Nr. 2214 = Orelli Nr. 5364.

tung allerdings keinen Zweifel liesse[1]. An dem gleichen Orte wurde auch die Statue des sog. jüng. Drusus (abg. Taf. VIII) gefunden. Der Kopf ist ungebrochen, neu bloss der rechte Vorderarm mit der Schale. Sie ist verschleiert dargestellt, mit einem den Vorderteil des Scheitels schmückenden, unter dem Schleier nicht mehr sichtbaren (Oliven?-)Kranz. Das einst vergoldete Haar ist kurz geschnitten und gekräuselt, und von einer Astragalenbinde durchzogen, deren Enden zu beiden Seiten unter dem Schleier herabfallen. Das Gesicht hat anmutige, jugendliche, aber nicht gerade bedeutende Formen. Die Augen sind eher klein, ohne Pupillen, die Brauenlinie von weicher Bildung, die Nase gerade, die Lippen geschwungen mit aufwärts gerichteten Mundwinkeln. Keine Spur von Aehnlichkeit mit Tiberius. Sie trägt eine Tunica mit genestelten Halbärmeln und einen faltigen Doppelmantel, der über den vorgestreckten linken Arm geschlagen ist; in der Linken ein rundes Büchschen (antik).

Nr. 3. Statue in der Glyptothek zu München (Brunn Cat. Nr. 226; abg. Clarac pl. 935), aus Pal. Braschi, mit auf der Plinthe stehender Inschrift: AVGVSTAE . IVLIAE . DRVS . F., also ohne Zweifel die in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Falerone gefundene, welche Visconti[2] erwähnt. Leider ist sie grade für ikonographische Zwecke unbrauchbar, weil der ganze Kopf neu, nach der Pariser sog. Livia (unten Nr. 8) ergänzt. Sie trägt Aermelchiton und Mantel, ohne Schleier, der Mantel über den linken Vorderarm geschlagen.

Nr. 4. Statue der sog. Pietà im hinteren Büstenzimmer des Vaticans Nr. 352 (abg. Visconti Pio Clem. II. 47)[3], zusammen mit dem Augustus im Opfergewande (p. 31. Nr. 18) bei den Ausgrabungen von Otricoli gefunden und deswegen auf Livia bezogen. Sie ist ebenfalls verschleiert dargestellt, in der Haltung einer Adorantin. Die Gesichtszüge sind ziemlich jugendlich, etwa die einer Dreissigerin; aber Nase, Lippen und Kinn ergänzt, daher in ihrer jetzigen Gestalt nicht zuverlässig. Die Augenbrauen fallen schräg zur Nasenwurzel ab und bilden einen gebrochenen Bogen. Die Haare sind über der Mitte der Stirn in einen Wulst geordnet, welcher zwar ebenfalls neu, aber wohl nach sicheren Spuren ergänzt ist; seitwärts sind sie in einzelnen Partieen zurückgenommen, wobei die Ohren nur wenig ver-

[1] De Jorio Guida di Pomp. 1836 p. 74: *Le statue di Livia e di Druso decoravano questo monumento, come lo avverte una iscrizione marmorea sottoposta alle medesime.* In der Historia Pomp. antiquit. III. Addenda (1822) p. 31 wird nichts von einer Inschrift gesagt. Vgl. Nissen Pomp. Studien p. 283.

[2] Mon. sc. Borghes. p. 162.

[3] Clarac pl. 920.

deckt werden. — Man pflegt die Statue ihres Motivs wegen seit Visconti als Pietà, resp. als Livia unter der Gestalt der Pietà zu bezeichnen, weil die Pietas auf Münzen der ält. Faustina so dargestellt ist[1]. Indes ist es kein Motiv, welches ausschliesslich diese Personification charakterisiert. Es kommt z. B. ebenso bei der Providentia vor[2]. Und dann handelt es sich bei diesen Münzdarstellungen wie beim Berliner Adoranten um erhobene Arme, während die vaticanische Statue eigentlich nur die Hände emporhält und zwar mit vorwärts gekehrter Fläche. Die Bezeichnung Pietà ist daher besser fallen zu lassen, um so mehr, da sie zu dem Glauben führen könnte, als ob durch sie die fragliche Liviabedeutung des Pietaskopfes auf der Münze des Tiberius bestätigt werde[3].

Fig. 11. Kopf einer sitzenden Statue (Livia?) im Mus. arq. zu Madrid.

Nr. 5. Sitzende Colossalstatue im Museo arqueologico zu Madrid (eine Skizze des Kopfes Fig. 11), zusammen mit einem jetzt ebenda befindlichen Tiberius in den sechziger Jahren durch den Marquis von Salamanca zu Pästum ausgegraben, in einer römischen Villa, wo die beiden Statuen einander gegenüber standen[4]. Eine verschleierte Matrone in Doppelchiton und Mantel, auf Sitz mit Löwenfüssen, mit breitem, rundem Gesicht von edlem römischen Profil. Die Nase (alt) ist gebogen, die Nasenlippe senkrecht, nicht schräg abfallend wie bei Tiberius, die Haare stark und regelmässig gewellt,

[1] Cohen Méd. imp. I. Aufl. II. p. 433. Nr. 105.

[2] Vgl. die Münzen des Pertinax Cohen I. Aufl. III. p. 201. Nr. 15. 16.

[3] Wiederholungen des Motivs befinden sich in Neapel (Clarac pl. 780. 1945), in Villa Borghese (Nibby Mon. scelti d. V. B. tav. 35), im Berliner Museum Nr. 496; dann im Pal. Sciarra (Matz u. Duhn A. B. Nr. 1447), zwei im Louvre (Clarac pl. 263 n. 264) und eine im Besitz des Herzogs von Aumale (Annal. e Monum. 1856. Tav. 27. 3). — Einen sicher zugehörigen Kopf (Porträt) hat von allen diesen bloss die Herculanerin in Neapel. Vielleicht ist auch die Schleierstatue im Atrium des capitolinischen Museums (abg. Righetti Camp. II. 291; Clarac pl. 976. 2534) statt mit dem Weberschiffchen als Adorantin zu ergänzen, und diese würde dann in der Haartracht (Stirnwulst) mit der vatikanischen Statue übereinstimmen. Doch kann auch hier der Kopf dem Torso fremd sein.

[4] S. Helbig im Bullet. dell' Inst. di corr. arch. 1865 p. 95.

ohne gesonderte Partien längs der Stirn; hinten unter dem Schleier ein auf dem Nacken liegender Knauf. Auf dem Scheitel 4 Löcher (nach Helbig bloss 2), welche auf einen ehemaligen, vielleicht metallenen Schmuck weisen. Doch kann dies ebensowohl eine Stirnkrone, als ein Schmuck von Aehren (Helbig) gewesen sein. In der etwas vorgestreckten Rechten scheint sie eine Schale, in der Linken ein Scepter gehalten zu haben. Die durch das Mitfinden einer gegenüberstehenden Tiberiusstatue nur halb gesicherte Bedeutung scheint dadurch bestätigt zu werden, dass sich auf einer kleinen Bronzemünze des Tiberius, welche zu Pästum, dem Fundort unserer Statue, geschlagen wurde, wirklich das Bild der sitzenden Livia mit Schale und Scepter vorfindet [1].

Nr. 6. Auf dem Relief von San Vitale zu Ravenna (Taf. VI. vgl. unten) ist die neben Augustus stehende weibliche Figur höchst wahrscheinlich Livia unter dem Bild der Venus genetrix, obgleich die Möglichkeit, dass die letztere selber gemeint sei, nicht absolut ausgeschlossen. Haartracht, Stirnkrone und Idealität der Formen lassen sie dem Münztypus der Justitia ähnlich erscheinen. Die Nase ist wie bei allen Köpfen des Reliefs verstümmelt.

Nr. 7. Von den drei Figuren auf dem Larenaltar des Augustus zu Florenz (oben p. 45. Nr. 102) ist wahrscheinlich Livia die weibliche rechts, in gegürteter Aermeltunica und Mantel, mit Stirnkrone, Schleier und Halsring; das Haar wellig zurückgenommen [2].

Unter diesen 7 Denkmälern ist entschieden am besten beglaubigt und ein vollkommen gesichertes Liviabildnis das mit deutlicher und unanfechtbarer Namensaufschrift versehene Bronzebüstchen des Louvre (Nr. 1), das unmittelbare Gegenstück eines mitgefundenen Augustus. Die Bedeutung der Neapler Statue (Nr. 2) hängt von der Zugehörigkeit der Inschrift ab und diese beruht auf nicht mehr controllierbarer Ueberlieferung. Jedoch sind keine äusseren Gründe vorhanden, an der Richtigkeit der Ueberlieferung zu zweifeln. Bei der vaticanischen Pietà (Nr. 4), und der sitzenden Madrider Statue (Nr. 5) handelt es sich schon nur um empfehlende Momente, welche eine dahin

[1] S. Cohen I. p. 204. Nr. 178.

[2] Die verschleierte Frau dagegen auf der Pompa ebenda (s. unten: Ueber ein paar auf die Fam. des Augustus bez. Reliefs) hat kein ersichtliches Anrecht auf den Livianamen. Schon die Deutung des Augustus ist zweifelhaft, und die Frau ist durch nichts als seine Gemahlin bezeichnet. — Kaum erwähnenswert ist der Einfall Winckelmanns, der nach einer Stelle des Horaz (Od. III. 14. 5) ein Wandgemälde der Villa Albani (abg. Mon. inéd. III. p. 232 Nr. 177) auf Livia bezog: Livia und Octavia für die glückliche Rückkehr des Augustus dem Mars Opfer bringend.

gehende Deutung wahrscheinlich machen. Ernstlichen Schwierigkeiten gegenüber können dieselben nicht Stand halten. Ebenso muss bei der ravennatischen Relieffigur (Nr. 6) die Möglichkeit der Alternative Livia oder Venus zugegeben werden. Die Münchner Statue endlich (Nr. 3) fällt wegen Neuheit ihres Kopfes, und die Figur auf dem Florentiner Larenaltar (Nr. 7) wegen unbedeutender Arbeit ikonographisch ausser Betracht. Es ist nötig, auf diese Graduntersehiede der Beglaubigung aufmerksam zu machen, weil die Bildnisse sich keineswegs ohne Weiteres als Darstellungen der gleichen Person zu erkennen geben. Im Gegenteil unterscheiden sich alle wesentlich von einander, sowohl durch die Gesichtszüge als durch die Haartracht. Und es wird sich fragen, ob nicht schon aus diesem Grunde noch weitere Ausscheidungen getroffen werden müssen. Zuvor aber wollen wir uns auch noch die anderen Quellen erst ansehen.

3. GESCHNITTENE STEINE. — An die statuarischen Werke reihen sich nämlich noch eine Anzahl in ihrer Art ebensogut beglaubigter, teils an sich teils als Kriterien höchst wichtiger Gemmendarstellungen:

a. Thronende weibliche Figur mit Mohnstengeln in der Rechten auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. XXX), offenbar als Mitherrscherin des Tiberius aufgefasst, und daher allgemein und gewiss mit Recht auf Livia bezogen. Ihr Haar, wie es scheint einfach gescheitelt und mit einem Lorbeerkranz geschmückt, fällt hinten in einem zusammengebundenen Zopf auf den Nacken. Die Gesichtszüge idealisiert, ohne doch den Porträtcharakter zu verleugnen, nach denen des Tiberius zu schliessen, von mittelmässiger Bildnisähnlichkeit.

b. Thronende Halbfigur auf einem Wiener Sardonyx (abg. Taf. XXVII. 2; vgl. oben p. 50. cc), mit der Rechten eine Büste des vergötterten Augustus emporhaltend. Die unverkennbare Bildnisähnlichkeit des letzteren lässt keinen Zweifel darüber, dass in der Verehrerin seine Gattin und Priesterin gemeint sei, obgleich sie durch Thurmkrone, Schleier, Tympanum und Mohnstengel als Cybele charakterisiert ist.[1] Die Haare sind junonisch gewellt, mit Seitenlocken hinter dem Ohr; die Züge porträtartig, ans Matronale streifend (Livia als Augusta), wie ja auch die Strahlenkrone der Augustusbüste ein sicherer Beweis ist, dass die Gemme nicht zu dessen Leb-

[1] Den Löwen auf dem Tympanum fasst Aschbach mit Bezug auf Preller (Griech. Mythologie 3. Aufl. p. 372) in ähnlicher Weise als Constellation der Livia wie den Capricornus als die des Augustus. Dies kann durch das ebenfalls in einem Medaillon angebrachte Bild des Capricornus auf der Gemma Augustea einigermassen gestützt werden, ist aber im Uebrigen viel zu precär, um als weiterer Beweis für die Liviabedeutung der Gemmenfigur, wenn es dessen bedürfte, zu gelten.

zeiten geschnitten wurde. Als Mutter des Tiberius giebt sie sich durch die kräftige, an der Spitze leicht gebogene Nase und durch das Profil des Mundes zu erkennen. Die übergrossen Hände fallen natürlich bloss dem Künstler zur Last. An der Kleidung sind die Schulterbänder bemerkenswert, welche den Chiton tragen.

c. Dasselbe Bildnis in noch grösserem Massstab auf einem Sardonyx in Florenz (abg. Taf. XXVII. 6)[1], ähren- und mohnbekränzt, mit leicht verschleiertem Hinterhaupt, wie es scheint als Ceres gefasst, im Profil wie in dem junonisch gewellten Haar der Wiener Halbfigur so vollkommen ähnlich, dass wir das Bildnis ebenfalls unter den sicher beglaubigten aufführen.

d. *Capita jugata* des Tiberius und der Livia auf einem Florentiner Cameo (Taf. XXVII. 8)[2], beide nach rechts. Vorn Tiberius lorbeerkränzt, dahinter ein weiblicher Kopf, der jenem wie aus dem Gesicht geschnitten ist, nur die Stirn etwas schräger und die Nase weniger stark gebogen. Der Frauenkopf ist mit einer kleinen Stirnkrone und einem Mohnkranz darüber geschmückt. Unterhalb der Stirnkrone bilden die Scheitelhaare einen etwas vortretenden aufwärts gekämmten Wulst. Von hinten fällt ein Lockenstrang auf die Brust. Die, wie gesagt, nur leicht gebogene Nase, ohne Einschnitt an der Wurzel, weicht in einem fast unmerklichen Winkel von der Stirn ab, das Auge ist gross und rund, der Mund wie zu einem feinen Lächeln zurückgezogen mit abwärts gehenden Winkeln. Beide Köpfe sind jugendlich dargestellt, wesshalb man zunächst nicht an Mutter und Sohn, sondern an ein Ehepaar denkt. Allein abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dass Tiberius mit Vipsania oder mit Julia dargestellt sei — mit ersterer war er nur kurze Zeit verheiratet, mit letzterer lebte er in notorischem Unfrieden —, spricht die frappante Familienähnlichkeit fast zwingend für Livia. 5½ Cent. h.

e. *Capita jugata* des Augustus und der Livia, auf Steinen kleineren Formats in Florenz, Paris, Berlin und anderswo (s. oben p. 81). Auf allen Livia mit wulstig vortretendem Stirnhaar.

Nicht sicher zu den Quellen zu rechnen:

f. Ein Florentiner Stein, der den Typus der Pietas-Münze wiedergiebt (abg. Taf. XXVII. Nr. 3)[3], mit der Aufschrift LIB . AVG.

---

[1] Lenormant Icon. V. 8. p. 9, wo er irrtümlich als in Neapel befindlich bezeichnet wird. Bei Cades V. Nr. 474 heisst der Kopf Sabina.

[2] Gori Mus. Flor. Gemm. I. Tf. IV. 1; Gall. di Fir. Ser. V. 1. 4; Lipp. Dakt. II. 2. Nr. 299; vgl. Köhler Ges. Schr. III. p. 43.

[3] Gori Gemmae I. Tf. II. 3; Lenormant Icon. V. 9; Aschbach Livia III. 4; Cades V. 306; Lipp. Dakt. I. 2. 297.

An Libertas ist natürlich nicht zu denken, während die Uebereinstimmung der als Livia präjudicierten Pietas (Taf. XXXII. Nr. 11) es nahe legt, das B aus einer Verquickung mit dem Griechischen zu erklären und also Liv. Aug., abgekürzt für Livia Augusta, zu lesen. Dem wird zwar mit Recht entgegen gehalten, dass die Kaiserin, seitdem sie beim Tode des Augustus den Ehrennamen Augusta erhalten hatte, weil zu gleicher Zeit ins julische Geschlecht adoptiert, officiell nicht mehr Livia, sondern Julia hiess.[1] Indes ausserhalb Roms scheint man sich nicht so genau an diese Bezeichnungen gehalten zu haben.[2] Trotzdem ist es wahrscheinlich, dass die Aufschrift von späterer Hand herrührt, in welchem Fall sie für die Bedeutung der dargestellten Person keine grosse Beweiskraft mehr hat.[3]

Von diesen Liviadarstellungen sind die drei hauptsächlichsten, die des Pariser, des Wiener und des Florentiner Cameo (a. b. d.), alle ungefähr gleich gut beglaubigt, keine vielleicht bis zur absoluten Evidenz, aber alle so, dass niemand an ihrer Bedeutung zweifelt. Wer könnte auch, namentlich beim Pariser Cameo, an ihrer Stelle substituiert werden? Und wer beim Wiener, sobald man darüber einig, dass der weibliche Kopf ein Porträt? Beim Florentiner wären Vipsania oder Julia wenigstens denkbar; aber Niemand wird sie im Ernste der Livia vorziehen. — Und hier kommt noch etwas hinzu, das wir weder bei den Monumentalbildnissen, noch bei den Münzen getroffen haben. Alle bilden zusammen eine einheitliche Bildnisgruppe, d. h. sie lassen sich ohne Zwang als Darstellungen der gleichen Person erklären. Die Variationen der Haartracht gehen einfach auf den Unterschied göttlicher und menschlicher Auffassung zurück. Das eine Mal, als *caput jugatum* neben Tiberius (d), erscheint sie in ihrer rein menschlichen Gestalt als Mitherrscherin ihres Sohnes, mit deutlich ausgedrücktem Gentilcharakter in den Zügen ihres Gesichts und mit der ihr im Leben eigenen Haartracht. Das andere Mal, die Büste ihres verstorbenen Gemahls emporhaltend (b), erscheint sie als Göttin (Ceres, Cybele) mit grossartigeren, aber immer noch porträthaften Zügen, und mit dem Wellenhaar und der Verhüllung, wie sie jenen Göttinnen eigen. Die letztere Nüance repräsentiert auch der ährenbekränzte Florentiner Kopf (c), während die Livia des Pariser Cameo

---

[1] Vgl. Aschbach a. a. O. p. 19 Anm. 2.

[2] Vgl. das gallische Bronzebüstchen oben p. 90 und die alexandrinischen Münzen mit der Aufschrift ΔΙΟΥΙΑ CEB.

[3] Auf das gleiche Vorbild (die Pietas der Münze) geht der Karneol bei Cades V. 305 zurück.

(a) zwischen beiden in der Mitte steht, d. h. sich trotz ihrer halbgöttlichen Auffassung in den Zügen mehr der ersten Nüance (d) anschliesst.

Man sollte meinen, dass dieses mannigfache, selbst bei Ausschluss des Zweifelhaften immer noch verhältnismässig ziemlich reiche Quellenmaterial nicht nur an sich schon ein vollkommen genügendes Bild von Livia's äusserer Erscheinung, wenigstens von ihrem Kopfe, darbieten müsse, sondern dass damit auch leicht die noch vorhandenen sonstigen Bildnisse nachgewiesen werden können. Unglücklicher Weise besteht dasselbe, wie schon mehrfach angedeutet, aus Elementen, welche sich physiognomisch äusserst schwer mit einander vereinigen lassen und welche notwendig zu der Voraussetzung führen, entweder dass einige der angeführten Bildnisse aller Treue und Zuverlässigkeit ermangeln, oder dass ihre Bedeutung trotz der scheinbaren Beglaubigung am Ende doch auf Irrtum beruht.

Von einem übereinstimmenden ikonischen Typus kann zum voraus nur bei den Gemmen die Rede sein. Hier allerdings mit vollem Recht, indem die etwa bestehenden Abweichungen das Mass des überall Vorkommenden nicht überschreiten. Unter den Münzen sind vielleicht auch noch die Pietas und die Justitia näher miteinander verwandt, aber mehr negativ, im Gegensatz zu der porträtartigen Salus. Dass sie deutlich eine und dieselbe Person darstellen, wird man nicht behaupten können. Dafür giebt sich die Salus mit ihrem fein geschnittenen Profil je nach den Exemplaren als ein weiteres Paradigma des Gemmentypus (zunächst der mit Tiberius gruppierten Livia in Florenz) zu erkennen. Am schlimmsten steht es bei den Monumentalbildnissen, wo nicht nur alle unter einander wesentlich differieren, sondern mit einer einzigen kaum in Betracht kommenden Ausnahme jedes auch wieder von den Gemmen und von den Münzen. Die Ausnahme ist die Livia auf dem Relief von Ravenna (Nr. 6), welche bei einem oberflächlichen Blick den Typus der Justitia der römischen Münze zu wiederholen scheint. Allein die Verwandtschaft ist eine rein äusserliche, nicht auf die Aehnlichkeit der Gesichtszüge, sondern darauf begründet, dass beide mit einer grossen, ornamentierten Stirnkrone geschmückt sind. — Wenn man nun schon a priori geneigt sein muss, demjenigen Typus das meiste Zutrauen entgegen zu bringen, der durch die grösste Zahl oder der allein durch eine grössere Zahl von Exemplaren repräsentiert ist, also dem Salus-Gemmentypus, so darf es als eine nicht ganz verächtliche Bestätigung seiner Authenticität angesehen werden, dass grade die Gemmen unter sämmtlichen Denk-

mälern, und die Salus wenigstens unter den Münzen zu den bestbeglaubigten Darstellungen gehören.

Nur ein Bildnis steht in dieser Beziehung noch über ihnen und muss jedenfalls mit berücksichtigt werden, das mit Aufschrift versehene Bronzebüstchen des Louvre (Nr. 1). Lässt sich auch dieses mit ihnen vereinigen, so kann die Hauptfrage als gelöst betrachtet werden.

Auf den ersten Anblick scheint es allerdings, dass wir es hier mit einer verschiedenen Person zu thun haben. Das Pariser Köpfchen hat eine steilere Stirn und ein schwächlicheres Kinn als die Gemmenköpfe und die Salus, und zeigt bei weitem nicht die gleiche Feinheit des Profils; auch fehlt der tiberianische Charakter des Mundes. Indes, abgesehen etwa von der Stirn, sind es keine peremptorischen Unterschiede. Man muss immer bedenken, dass es sich um Denkmäler verschiedener Technik handelt und um solche, denen eine verschiedene Altersstufe und Charakterauffassung zu Grunde gelegt ist. Das Bronzebüstchen zeigt die Livia ganz und gar nur von ihrer menschlichen Seite, nicht einmal mit den Abzeichen der kaiserlichen Würde geschmückt, in verhältnismässig realistischer Ausführung. Auf den Gemmen ist sie immer Kaiserin oder Göttin, und wo sie menschlich gefasst ist, wie auf dem Florentiner Stein (d), wenigstens stark idealisiert. Dort ist sie die Genossin des alternden Augustus und offenbar selber über die erste Hälfte des Lebens hinaus; hier haben die Künstler mit fast auffallender Freiheit sich über ihr Alter hinweggesetzt und die verwittwete Augusta in noch unverwelkter oder gar, wie auf der Salusmünze, in jungfräulicher Schönheit dargestellt.

Wenn man diese Gesichtspunkte bei der Vergleichung berücksichtigt, so erscheinen die Abweichungen keineswegs der Art, dass die betreffenden Bildnisse nicht unter einen gemeinschaftlichen Nenner gebracht werden könnten. Manche Liviaköpfe auf griechischen Münzen entfernen sich noch viel weiter von den Gemmen als das Bronzebüstchen. Wir sind also in der That nicht genötigt, die relativ sicheren Denkmäler (Salusmünze und Gemmen) wegen Incompatibilität mit den absolut sicheren (Pariser Bronze) aufzugeben, sondern alle zusammen fügen sich demselben Rahmen ein und dürfen als ebensoviele Specimina des gleichen Urbildes angesehen werden.

Freilich wird die Sache durch den Zutritt der Pariser Bronze nicht grade vereinfacht. Denn der physiognomische Zwiespalt zwischen ihr und den Gemmen, wenn auch seiner Unbegreiflichkeit entkleidet, bleibt doch bestehen, und führt zu der Frage, welchem von beiden Typen denn nun für die weitere Untersuchung die grössere ikonische Zuverlässigkeit zuzuschreiben sei, eine Frage, die nur auf

dem Weg der Mutmassung zu entscheiden ist. Für den Gemmentypus kann der tiberianische Charakter, für die Bronze die Treue des mitgefundenen Augustus geltend gemacht werden. Aber im Grunde ist es eine unbewiesene, nur durch einen Zirkelschluss aus der Florentiner Gemme abgeleitete Prämisse, dass Livia ihrem Sohne geglichen habe, und folgt andererseits aus der Treue des einen Büstchens noch nicht notwendig auch die seines Gegenstücks. Die Züge des Tiberius können im eigentlichen Sinn des Wortes claudisch gewesen, d. h. nicht auf seine Mutter Livia, sondern auf seinen Vater Claudius Nero zurückgegangen sein. Und dem Künstler des Bronzebüstchens, der seine Werkstätte ohne Zweifel in Gallien hatte, können möglicherweise keine so guten Vorbilder für Livia zu Gebote gestanden haben wie für Augustus; obwohl, was die Anlehnung an Vorbilder überhaupt betrifft, der Realismus des Bronzeköpfchens und sein matronales Alter bestimmter auf solche hindeuten als der idealisierende Typus der Gemmen und der Münze.

Alles wohl erwogen, müssen wir doch dem Bronzebüstchen die Wahrscheinlichkeit grösserer Treue zusprechen. Seiner Benützung als Kriterium mag die ältliche Auffassung etwas im Wege stehen; denn die Mehrzahl der öffentlichen Bildnisse stellte Livia jedenfalls in jugendlicherem Alter dar. Dass es aber an und für sich verfehlt sein sollte, dies anzunehmen, sehen wir keinen positiven Grund, während die Gemmen nicht nur alle mehr oder weniger idealisiert, sondern teilweise, wie z. B. der weibliche Kopf des Florentiner Steines (d), wohl absichtlich dem Profil des Tiberius etwas angenähert sind.

Wir haben von den oben angeführten Rundwerken bisher bloss eines, nämlich das, welches unter keinen Umständen zu umgehen war, auf seine Authenticität hin geprüft. Wie steht es in dieser Beziehung mit den übrigen?

Da ist vor allem die pompejanische Statue in Neapel (Nr. 2), welche angeblich ebenfalls durch eine Inschrift als Livia beglaubigt ist. Auch sie, wie das gekräuselte Stirnhaar zeigt, ein Bild nach dem Leben, doch mit Kranz und Astragalenbinde geschmückt und das Hinterhaupt verschleiert, also priesterlich zu einer Opferhandlung vorbereitet, nach Avellino Livia als Priesterin ihres vergötterten Gemahls[1]. Dieses Letztere ist nun allerdings wenig wahrscheinlich, weil Livia, als sie Priesterin des Divus Augustus wurde[2], bereits über 71 Jahre alt war, während wir es hier mit einer ganz jugendlichen

[1] Avellino Atti della Acad. Erc. II. p. 1. ff.
[2] Vellej. II. 75 Dio LVI. 46.

Figur zu thun haben. Aber auch sonst widerstreitet der Typus in Physiognomie und Haartracht so völlig der Pariser Bronze und allen besser verbürgten Liviadarstellungen, auch den sofort noch zu besprechenden, und zeigt so gar keine Verwandtschaft mit Tiberius, dass ich an die Zugehörigkeit der Inschrift, resp. an die Liviabedeutung der Statue, nicht recht glauben kann. Bei der Art und Weise, wie damals (1821) die Entdeckungen registriert wurden, lässt es sich wohl denken, dass eine bei der Statue, vielleicht nicht einmal zu gleicher Zeit, gefundene Inschrift auf jene bezogen, und nachher als ein Stück ihrer Basis ausgegeben wurde.

Freilich liegen in eben dieser Inschrift und in der mitgefundenen nicht zu verkennenden Claudierstatue (Taf. VIII.), welche gewöhnlich auf einen der beiden Drusus bezogen wird, bestimmte Anzeichen vor, dass an jenem Orte ein Verein von Statuen von Mitgliedern der julischen Kaiserfamilie sich befand, und wenn demnach unsere Figur dazu gehört, so ist man in grosser Verlegenheit zu sagen, wer es denn ausserdem sein könnte. Antonia, die Gemahlin des älteren Drusus, scheint durch die Münzen und durch die Haartracht der Statue wenig empfohlen zu werden. Viel näher läge die Beziehung auf Livilla, die Gemahlin des jüngeren Drusus, zu welcher auch das jugendliche Alter und die gekräuselte Haartracht sehr wohl stimmen würde, besser wenigstens als zu der um zwei Generationen älteren Livia. Aber wir wissen, dass ihr Andenken später verflucht und ihre Statuen umgestürzt wurden [1]. Ich gestehe, eine bestimmte Persönlichkeit nicht vorschlagen zu können, halte aber die dadurch erstehende Schwierigkeit immer noch für geringer als diejenige, welche in der völligen Unverträglichkeit mit den sonstigen Liviabildnissen liegt.

Als mehr oder weniger beglaubigte Darstellungen haben wir ausserdem die vaticanische Adorantin (Nr. 4) und eine sitzende Madrider Statue (Nr. 5) angeführt, jene weil mit einem Augustus, diese weil mit einem Tiberius zusammengefunden. Bei jener kommt der Stirnwulst der augusteischen Zeit, bei dieser der auszeichnende Kopfschmuck der Stirnkrone (oder der Aehrenbüschel?) und, was noch mehr ist, der auf eine gewisse Liviaverehrung hinweisende Fundort, bei beiden endlich die Verschleierung hinzu: lauter an sich nicht zu verachtende und in ihrem Zusammentreffen doppelt gewichtige Argumente, welche aber die Möglichkeit einer anderen Bedeutung doch nicht ausschliessen. Und diese Möglichkeit macht sich natürlich geltend, sobald die Gesichter nicht stimmen. Bei der Adorantin hat man wegen der starken Restaurationen des Profils die Freiheit sich

[1] Tac. Ann. VI. 2.

zu entscheiden, wie man will. In Beziehung auf den wohlerhaltenen Kopf der Madrider Statue dagegen ist es Pflicht zu gestehen, dass seine Formen wie bei der pompejanischen Statue sich wieder nur äusserst schwer mit unserem bisherigen Ergebnis vereinigen lassen. Doch liegt die Sache insofern hier etwas günstiger, als wenigstens nicht gar Alles widerspricht. Die gebogene Nase ist jedenfalls für die Mutter des Tiberius charakteristisch, und das Furchen bildende Wellenhaar würde durch die Münzen bestätigt. So mag also hier wie bei der vaticanischen Adorantin die Frage offen gelassen bleiben.

Die Livia-Venus endlich auf dem Relief von Ravenna lässt, was ihre Gesichtszüge betrifft, kein sicheres Urteil mehr zu. Man sieht kaum mehr, ob es Porträt- oder Idealzüge gewesen, und schliesst das Erstere mehr nur aus der Analogie der übrigen Figuren.

Liviabildnisse, die auf blosse Aehnlichkeit basiert sind.

Nach dieser Beurteilung der verbürgten und halbverbürgten Liviabilder, welche zu dem Ergebnis führt, dass hauptsächlich nur das Trio der Pariser Bronze, der Gemmen und der Salusmünze eine genauere Probe besteht, kann es sich nun noch weiter darum handeln, diejenigen Denkmäler namhaft zu machen, welche entweder auf den Namen von Wiederholungen Anspruch haben, oder die wegen wirklicher oder vermeintlicher Aehnlichkeit mit jenen Livia genannt werden. Indes Wiederholungen sind, so viel wir sehen, keine vorhanden; und die blosse Aehnlichkeit mit Denkmälern, deren physiognomische Treue schon an sich einigermassen precär, kann natürlich wiederum nur zu precären Vermutungen führen. In den meisten Fällen ist es denn auch weniger die Aehnlichkeit der Gesichtszüge, als dieses oder jenes anscheinend charakteristische Merkmal (Haartracht, Stirnkrone, Aehrenkranz, Gewandmotiv), welches zu dem Namen geführt hat.

Um mit dem Bekanntesten zu beginnen, so gehört zunächst hierher:

Nr. 8. Die unter der Gestalt der Ceres oder Abundantia dargestellte Porträtfigur des Louvre (Descript. Nr. 622; abg. Fig. 12), deren Kopf Mongez als Typus der Livia in seine Ikonographie aufgenommen hat[1]. Sie hat die Stirnhaare wie die vaticanische

[1] Früher in V. Borghese, daher abg. Scult. d. Villa Pinciana I. 1; Mon. scelti Borghes. ed Labus XXII 1.; Bouillon II.; Clarac pl. 313; Mongez Icon. rom. pl. 19. 1. 2.

Adorantin in einen kleinen Wulst gelegt, darüber Stirnkrone und Blumenkranz, von einer Astragalenbinde umwunden, das Hinterhaupt vom Schleier bedeckt. Die Augen sind flach, die Unterlippe im Profil geradlinig abfallend, das Kinn nicht vorstehend. Visconti hatte sie als Livia gedeutet auf Grund ihrer Aehnlichkeit mit dem Liviakopf der Florentiner Gemme (d) und auf Grund ihrer tiberiani-

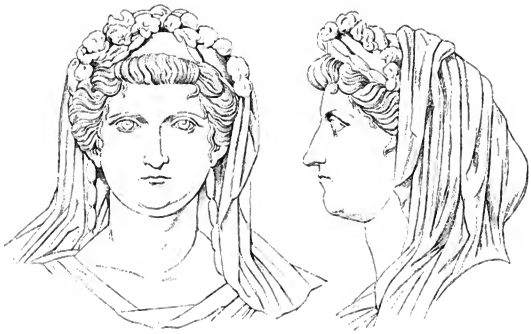


Fig. 12. Kopf der borghesischen Livia(?)statue im Louvre.

schen Physiognomie. In beiden Beziehungen scheint er mir zu seinen Schlussfolgerungen nicht berechtigt gewesen zu sein. In Mund und Kinn wenigstens ist keine Spur einer solchen Aehnlichkeit zu bemerken, und aus der ergänzten Nase lässt sich natürlich nichts entnehmen. Aber selbst wenn die Aehnlichkeit vorhanden und von genügender Beweiskraft wäre, hätten wir doch nur ein kümmerliches Bruchstück von einem Liviabildnis vor Augen. Die Statue in ihrer jetzigen Gestalt ist aus der Werkstatt Cavaceppi's hervorgegangen und ist, wie die meisten derartigen, eine Zusammensetzung ursprünglich einander fremder und zum Teil neu hinzugearbeiteter Bestandteile. Die Gesichtsmaske mit dem Stirnwulst bildet einen besonderen Teil für sich, vom Kopfschmuck ist die grössere Hälfte neu. Allerdings wäre es gut, wenn dieser Sachverhalt technisch noch genauer, als es bisher geschah, untersucht würde. Aber die Statue als Ganzes hat unter keinen Umständen etwas mit Livia zu thun [1].

[1] Eine zweite Pariser Statue, welche früher auf Livia gedeutet wurde, ist die nahe bei der obigen stehende unverschleierte, zuerst als Ceres, jetzt als Muse

Nr. 9. Eher könnte unserer Ansicht nach wegen Aehnlichkeit mit der Pariser Bronze an Livia gedacht werden bei der unter dem Namen der Sibylle bekannten Marmorstatue in Neapel (Gerhard Nr. 423; abg. Clarac pl. 779), aus der Sammlung Farnese. Sie gleicht in Haltung und feierlicher Verhüllung einigermassen der vaticanischen Adorantin. Doch ist die Palla schon vom Hals an nach links geschlagen, so dass sie in einer einzigen grossen Masse vorn herabfällt. Der Kopf ist aufgesetzt, aber zugehörig, von entschieden matronalem Typus und in der Vorderansicht frappant an die Pariser Bronze erinnernd, mit gleicher Anordnung der Haare bis auf die Zierlöckchen an der Stirn und die im Nacken sich loslösenden Haarstränge. Was die Identität zweifelhaft macht, ist das nach oben zurückweichende Profil und der Mangel an Uebereinstimmung mit der Florentiner Gemme. Allein so lange die Akten über Livia nicht geschlossen sind, wird die Statue immer als ein mögliches Bildnis derselben Beachtung verdienen.

Nr. 10. Aus ganz äusserlichen Gründen, nämlich wegen Aehnlichkeit im Gewandmotiv und in der Frisur mit der pompejanischen Statue (oben Nr. 2), wird jetzt auch die früher sog. Domitia bei den Grossbronzen in Neapel (abg. Mongez, Icon. rom. pl. 35. 5. 6)[1], welche im Dezember 1741 zu Herculanum ausgegraben wurde, für Livia erklärt. Sie hat, wie jene, die Palla übers Haupt gezogen und die Vorderhaare in kurzgeschnittene Kräusellöckchen geordnet. Wenn man aber dieses Costümes wegen auf Gleichheit der Person schliessen dürfte — ob es sich beim Prototyp um Livia handelt, ist, wie wir gesehen, zweifelhaft —, so müsste noch vorher die sog. Drusilla in Parma (s. unten Claud. Frauenstatuen Nr. 35) oder die beim Heraion in Olympia gefundene Porträtstatue des Dionysios genannt

---

restaurierte Porträtfigur (Descr. Nr. 689; abg. Bouillon II.; Clarac pl. 312, der Kopf pl. 1089). Anlass zu der Namengebung boten, wenn ich nicht irre, die Reste des Aehrenkranzes in ihrem Haar, combiniert mit der Thatsache, dass auch bei Livia nicht selten cerealische Attribute getroffen werden (s. oben die Gemmen a, b, c; von Münzen vgl. Cohen Méd. imp. I. p. 77. Nr. 93; p. 151. Nr. 618; p. 169, Nr. 5; p. 172, Nr. 13). Allein das Letztere ist keineswegs ausschliesslich bei Livia der Fall; es kommt ebenso bei Antonia, Messalina, Agrippina jun. und Anderen vor. Und warum sollten nicht alle kaiserlichen Frauen das Recht zu einer solchen Darstellungsweise gehabt haben? Die in Frage stehende Statue wird durch nichts speziell als augusteisch bezeichnet. Visconti deutete sie als jüng. Agrippina, wozu zwar damals keine hinlänglichen Gründe vorlagen, was aber jetzt durch eine gewisse Aehnlichkeit mit der lateranischen Agrippinastatue (s. unten) begründet werden könnte.

[1] Clarac pl. 982. B. 2271. L.

werden (abg. Ausgrabb. v. Olymp. V. Tf. 23 B)[1]; denn hier ist bei gleicher Frisur das Gewandmotiv noch ähnlicher.

Unter den weiblichen Bildnissen, welche die Scheitelhaare nach der Mode der augusteischen Zeit geordnet haben[2], verdient wegen Aehnlichkeit mit der vaticanischen Adorantin Erwähnung

Nr. 11. Ein Kopf im Lateran Nr. 305, der nur über dem Stirnwulst noch einen Olivenkranz trägt. Wer das Profil jener Statue für richtig ergänzt und ihren Namen für hinlänglich beglaubigt hält, der wird auch hier die Beziehung auf Livia billigen.

Nr. 12. Hauptsächlich oder ausschliesslich nur die Haartracht lag der früheren Bezeichnung eines Berliner Kopfes Nr. 434 (abg. unten Fig. 14) zu Grunde, der jetzt gleich einem anderen ähnlichen daselbst Julia genannt wird. Er kam unter Napoleon I. zeitweise nach Paris und ist daher im zweiten Bande von Bouillon (als Livia) abgebildet. Das Gesicht ist wohl erhalten, von anmutig jugendlichen Formen, dem Alter nach etwa eine Dreissigerin darstellend. Die Scheitelhaare sind über der Stirn in eine Lockenrolle gekämmt, deren Fortsetzung als Flechte über den Kopf zurückgelegt ist; das übrige Haar, seitwärts in einige lose Stränge gegliedert, ist kunstlos zurückgenommen und läuft in einen stramm unterbundenen Nackenknauf. Eine physiognomische Verwandtschaft mit Tiberius ist nicht zu bemerken, auch keine mit den oben besprochenen Gemmen, wohl aber eine Aehnlichkeit mit dem Bronzeköpfchen des Louvre, welch letzteres nur älter aufgefasst ist und eine steilere Stirn hat. Ob dies zur Aufrechthaltung des früheren Namens genügt, der ihr gegeben wurde, bevor man sie mit der Pariser Bronze vergleichen konnte, wage ich nicht zu entscheiden.

Nr. 13. Einen verwandten Basaltkopf des Louvre, der unter dem Namen der Octavia geht (abg. unten Fig. 16), werden wir bei Anlass dieser letzteren besprechen. Derselbe erinnert zwar seinem allgemeinen Contour nach stark an die Livia-Salus der Münzen, und der Zusatz des Stirnwulstes könnte natürlich einer dahin gehenden Deutung nur Vorschub leisten. Allein der leicht vortretende Mund und die ausladenden Backenknochen scheinen der Livia entschieden nicht zuzukommen[3].

---

[1] In der Unterschrift der Abbildung sind die Buchstaben A und B mit einander verwechselt.

[2] S. die Aufzählung derselben im nächsten Abschnitt.

[3] Ueber eine neuerdings in Epidauros gefundene Statue der Livia ist mir bloss die kurze Mitteilung in der Leipziger Illustr. Zeitung 1882 p. 422 bekannt.

Endlich sind noch eine Anzahl von Gemmenbildnissen zu nennen, zum Teil freilich bloss um ihre Hichergehörigkeit abzuweisen. So

g. Ein mehrfach vorkommender ziemlich jugendlicher Typus, der sich nicht nur in der Haartracht an den ebengenannten Berliner Kopf, sondern ausserdem in den Gesichtszügen sehr nahe an den schönen Florentiner Cameo mit dem Aehrenkranz (c) anschliesst. Grosse und vorzügliche Exemplare im Haag (abg. Taf. XXVII. Nr. 7) und in der ehemaligen Sammlung Roger zu Paris (abg. Gaz. archéol. I. pl. 3), eine Nott'sche Glaspaste bei Cades V. Nr. 472. Namentlich bei dem niederländischen Steine hat die erwähnte Aehnlichkeit etwas Bestechendes. Man glaubt die gleiche Person wie auf dem Florentiner, nur in jungfräulicherem Alter, vor sich zu sehen. Indes sind trotzdem auch Unterschiede vorhanden, und diese liegen nicht etwa in der Richtung der sonstigen beglaubigten Liviabildnisse; sie führen im Gegenteil weiter und weiter von dem Pariser Bronzeköpfchen ab, so dass selbst die letzten Berührungspunkte mit diesem verschwinden. Man wird also wohl von Livia abstrahieren müssen. Ob die jetzt beliebte Beziehung auf Octavia mehr Wahrscheinlichkeit hat, darüber s. unten.

Wirklich typische Verwandtschaft mit Tiberius, resp. mit der ihm gesellten Livia des Florentiner Steines (d), zeigt

h. Ein Sardonyx in Petersburg (abg. bei uns Taf. XXVII. 5)[1]: Kopf mit Lorbeerkranz nach rechts, dem Profil nach identisch mit der eben genannten Livia (d), aber die Vorderhaare verschnitten und als Löckchen ins Gesicht hängend, ohne jedoch an die pompejanische Statue (Nr. 2) zu erinnern. Der Schleier, unter dem die Form des Nackenknäufchens etwas vortritt, bedeckt nur einen kleinen Teil des Hinterhaupts; er ist gleichsam im Herabgleiten begriffen. Der Lorbeerkranz ist wohl als Zeichen ihrer kaiserlichen Würde (Augusta) zu deuten[2].

i. Auch der ährenbekränzte Schleierkopf auf einem Berliner Karneol[3] (Cades V. 478) und der dieselbe Person darstellende bei Cades V. 480[4] gehören ihrem Profil nach augenscheinlich in die Ver-

[1] Köhler Ges. Schr. V. Tf. 1, vergl. p. 57; Mongez pl. 19. 3; Lenormant Icon. VI. 1; Aschbach a. a. O. Tf. III. 3; Cades V. 302.

[2] Zwei andere Petersburger Cameen mit lorbeerbekränzten Livien aus der Sammlung Orléans (Descr. des pierr. grav. du duc d'Orléans II. pl. 25. p. 57) erwähnt Köhler a. a. O. Einen dritten (Livia mit Eros an der linken Schulter) Conze Familie des Aug. p. 10.

[3] Tölken Verz. V. 2. 133.

[4] Hier beide Mal als Sabina bezeichnet; vgl. Lippert Dakt. I. 2 Nr. 298 und 299; III. 2. Nr. 288.

wandtschaft des Tiberius. Das Hinzukommen der damals üblichen Haartracht (Stirnwulst und Scheitelflechte) und des bei Livia häufigen cerealischen Charakters lassen die Beziehung auf letztere durchaus gerechtfertigt erscheinen.

Ebenfalls damit übereinstimmend, aber modern, die sog. Agrippina des Aspasios auf einem roten Jaspis der Sammlung Marlborough (abg. Choix d. p. grav. du cab. Marlb. 14)[1].

Der auf die Pariser Bronze, die Gemmen und die Salusmünze basierte oder durch sie vertretene Typus zeigt ein durchaus zweifelloses, wenn auch zum Teil unter dem Namen und selbst unter der Form einer Gottheit dargestelltes, doch nie seiner individuellen Züge entkleidetes Porträt. In der Ikonographie der Livia begegnet uns aber die eigentümliche Erscheinung, dass auch scheinbare oder offenbare Idealköpfe für Darstellungen derselben ausgegeben werden, ja dass noch in jüngster Zeit eine derartige Taufe (Statue Torlonia) allgemeinen und bis jetzt nicht widersprochenen Beifall gefunden hat. Obgleich die betreffenden Benennungen meines Wissens nirgends genauer motiviert werden, sieht man doch leicht, wodurch sie veranlasst sind, nämlich durch die als Vorbild dienenden Pietas- und Justitiatypen der römischen Münzen, von denen namentlich der letztere einer Juno viel näher steht als einem Porträt. Wir sind der Ansicht, dass die Taufen samt und sonders auf Willkür oder Täuschung beruhen. Da wir jedoch die Möglichkeit der Liviabedeutung jener Münzköpfe anerkannt haben, so liegt es in unserer Aufgabe, auch die paar Denkmäler dieser Kategorie noch einer kurzen Betrachtung zu unterwerfen.

Auf den Typus der Pietasmünze scheinen begründet zu sein:

Nr. 14. Eine als Livia bezeichnete Colossalbüste im Garten der Villa Albani (Nr. 793), mit Schleier und Einsatzlöchern für die Stirnkrone; den Gesichtszügen nach ein Idealkopf.

Nr. 15. Eine denselben Namen tragende Schleierbüste in den Uffizien zu Florenz, Nr. 46 (Dütschke A. B. III. Nr. 132)[2], an der fast nur das Gesicht alt und dieses ideal.

Nr. 16. Eine sog. Liviastatue der ehemaligen Sammlung Cam-

[1] Vgl. Brunn Künstlergesch. II. p. 476. Ganz willkürlich und unglücklich ist die Herbeiziehung des unverschleierten Kopfes auf dem Cameo der Sammlung de Drée, den Mongez neben dem Petersburger als Livia abgebildet hat (Icon. rom. pl. 19. 4.); es scheint vielmehr die ältere Faustina zu sein.

[2] Abg. bei Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 152.

pana (abg. d'Escamps Marbres ant. d. Mus. Camp. pl. 60), mit Stirnkrone und Schleier, welch letzterer von der rechten Schulter über den linken Arm geschlagen ist. In der Rechten ein Scepter, in der Linken eine Schale, Beides ohne Zweifel ergänzt. Was sie von einer Juno unterscheidet, ist mir nicht ersichtlich. Nach d'Escamps aus Pal. Altemps zu Rom; daher, wie es scheint, nicht identisch mit der Petersburger Juno Nr. 157, welche 1856 zu Antium gefunden sein soll.[1]

Dazu kommen dann auch Gemmenköpfe, wie ausser dem schon oben genannten mit der wahrscheinlich gefälschten Inschrift LIB. AVG. der noch spezifischer ideale bei Cades V. 304 und andere.

An den Typus der Justitia dagegen (grosse Stirnkrone ohne Schleier) und den doch wohl nur zufällig damit übereinstimmenden der Livia-Venus auf dem Relief von Ravenna (Nr. 6) schliesst sich:

Nr. 17. Eine sitzende Statue in der Sammlung Torlonia zu Rom Nr. 64 (vortreffl. abg. in den Monum. des Inst. XI. Tav. 12),[2] von der Haltung der capitolinischen sog. Agrippina, nur weniger zurückgelehnt, auch ohne Ueberschlag der Tunica, so dass der Gürtel hier sichtbar; nach dem Katalog (von P. Erc. Visconti) in der Villa der Gordiane vor Porta Maggiore gefunden. Sie war in mehrere Stücke zerbrochen und wurde von Gnaccarini, einem Schüler des Canova, restauriert. Der Kopf ist aufgesetzt und die Nasenspitze ergänzt, die Züge ideal, das wellige Haar gescheitelt, vorn mit einer junonischen Stirnkrone geschmückt, hinten in einen rundlichen Knauf geordnet.

Nr. 18. Mit auf dieselbe Quelle ist auch die frühere Benennung einer cervetrischen Statue im Lateran Nr. 213 (als Livia abg. bei Garrucci Mus. Lat. Taf. 7)[3] zurückzuführen, deren länglichtes, von einer hohen ornamentierten Stirnkrone überragtes Gesicht freilich wieder deutliche Porträtzüge aufweist. Benndorf und Schöne glaubten sie einer mitgefundenen Inschrift wegen vielmehr auf Drusilla, die Tochter des Germanicus, beziehen zu müssen. Aber vollkommen sicher ist die Zugehörigkeit der Inschrift leider nicht. R. Lanciani (im Bull. municip. V. 1877, p. 114) hält noch am alten Namen fest.[4]

[1] In Betreff der matteischen Pudicitia im Braccio nuovo, welche früher ebenfalls für Livia galt (sie ist als solche abg. bei Maffei Stat. die Roma Tav. 107; vgl. Winckelmann W. VI. 2. p. 296. Anm. 1079), ist es längst bekannt, dass ihr Kopf modern.

[2] Vgl. v. Duhn in den Annal. 1879 p. 186.

[3] Vgl. E. Braun Mus. Rom. p. 733.

[4] Wollten wir noch andere Denkmäler hinzufügen, die mit demselben Recht hierher gehören, so wäre namentlich ein schöner fragmentierter Cameo im Cabinet

Wir bemerken über diese Denkmäler und ihre vermeintliche Liviabedeutung Folgendes:

Dass die Gemahlin des Augustus, so gut wie er selbst, schon häufig zu ihren Lebzeiten und wohl ausnahmslos seit ihrer Apotheose unter Claudius von den Künstlern idealisiert dargestellt wurde, kann nicht bezweifelt werden. Namentlich möchte ich glauben, dass, wo sie unter der Gestalt einer bestimmten Gottheit erschien[1], ihr niemals ein höheres Alter oder die Modefrisur der Zeit, wie bei dem Bronzebüstchen des Louvre, gegeben wurde. Aber bei den aufgezählten Büsten und Statuen handelt es sich um mehr als bloss idealisierte Bildnisse. Es sind eigentliche Idealköpfe oder mit Idealköpfen versehene Figuren, welche gemäss der Typik der römischen Kunst, wenn nicht besondere Gründe dagegen sprechen, durchaus für Gottheiten oder für allegorische Personen genommen werden müssen. Nun spricht allerdings einmal, bei der torlonischen Statue, ein solcher Grund dagegen, nämlich das mit Wahrscheinlichkeit auf ein Porträt hinweisende Motiv des Körpers[2]. Doch nur unter der Voraussetzung, dass der Kopf der Statue von Anfang an mit dem Torso verbunden war. Derselbe ist aber aufgesetzt und seine Zugehörigkeit wird schwer zu beweisen sein, da der Restaurator die Spuren des Bruches künstlich verdeckt hat. Wir haben keine andere Garantie dafür als die überaus schwache und trügerische, welche in der scheinbaren Gleichheit des Marmors und der Proportionen besteht. Unter diesen Umständen meine ich, dass, wenn die Einen aus der präsumtiven Zugehörigkeit des Kopfes den Schluss ziehen, derselbe müsse trotz seinen idealen Zügen ein Porträt darstellen, die Anderen mit grösserem Recht aus der Incongruenz des Porträttorso mit dem Idealkopf schliessen dürfen, der letztere sei dem Torso ursprünglich fremd. Ist dies aber der Fall, so steht es mit seiner Namengebung gerade so schlimm wie bei den übrigen Köpfen; denn losgelöst vom Torso, hört er auf ein ikonisches Denkmal zu sein. — Indes gestehe ich, dass sich meine Zweifel nicht auf die Zugehörigkeit des Kopfes beschränken, sondern dass mir sein Altertum überhaupt verdächtig vorkommt. Die verhältnismässig gute Erhaltung desselben im Gegensatz zu dem mehrfach gebrochenen Torso, der ganze Charakter seiner Arbeit und zumal die bis ins Einzelne gehende und daher fast wunder-

des médailles zu Paris (Chabouillet p. 9. Nr. 41) zu nennen, der dort unter den Venusdarstellungen figuriert.

[1] Ueber Livia als Juno vgl. Aschbach a. a. O. p. 9. Anm. 7; über Livia als Ceres Eckhel D. N. p. 157. Wilmans Exempla inscr. 907. 1713.

[2] Vgl. die sog. Agrippinastatuen im Capitol (Clarac pl. 930), in V. Albani (Clar. pl. 930) und in Florenz (Clar. pl. 930 und 955).

bare Uebereinstimmung mit dem Typus der Justitiamünze machen es mir im höchsten Grade wahrscheinlich, dass er von moderner Hand herrührt. [1]

Bei der Campana'schen Statue liegt im Körper- und Gewandmotiv kein Grund mehr, sie für etwas Anderes zu nehmen als worauf der Idealtypus des Kopfes hindeutet, nämlich für eine Gottheit; und übrigens dürfte hier die Zusammengehörigkeit beider mindestens ebenso fraglich sein wie bei der torlonischen.

Also von Seite der Denkmäler kommt der Annahme, dass wir es hier mit Porträts und speziell mit Liviabildern zu thun hätten, gar nichts entgegen. Der Grund für ihre Benennung liegt ausserhalb, in dem Vorbild der Münzen. Wir wollen mit denen nicht rechten, welche den Satz aufstellen, dass ein als Livia präjudicierter idealer Münztypus dazu berechtige, ähnliche Darstellungen unter den Rundwerken vorauszusetzen. Wohl aber glauben wir, dass, wenn es wirklich dergleichen Rundwerke gäbe, es einfach unmöglich wäre, sie an der Hand der Münzen nachzuweisen. Oder man käme zu dem Resultat, dass jeder weibliche Idealkopf mit ungefähr ähnlichem Schmuck, sobald er nicht schon anderweitig sicher bestimmt ist, eine Darstellung der Livia sein könne. [2]

---

[1] Da die Fundnotizen des Katalogs der Sammlung Torlonia nicht immer zuverlässig, so könnte man versucht sein, diese sog. Livia für identisch zu halten mit der kopflosen sitzenden Statue, welche 1857 an der Via latina gefunden wurde, und dann, als Agrippina restauriert, in den Kunsthandel kam (Bernd. u. Schöne Die ant. Bildw. des lat. Mus. p. 245 Nr. 64). Oder wo sonst sollte sich die letztere jetzt befinden? Von den bei Matz und Duhn (A. B. in Rom Nr. 1395—1411) verzeichneten sitzenden Statuen kann es keine sein. Allerdings trifft die Beschreibung (der linke Arm erhoben) bei der torlonischen nur halb zu, und der damalige Agrippinakopf müsste wieder vertauscht, resp. durch einen neuen ersetzt worden sein, wozu indess beim Eintritt in die Sammlung Torlonia schon Gelegenheit war. Um die Sache zu entscheiden, ist es nötig, die beim römischen Institut liegende Zeichnung der obigen Statue zu vergleichen, was mir leider dermalen nicht möglich ist.

[2] Ausgehend von dem Palmettenornament des Reliefs von Ravenna, welches sich auf der Stirnkrone der Juno Ludovisi wiederholt, giebt bekanntlich Conze (Familie des Augustus, p. 15) der Vermutung Raum, jener Colossalkopf möchte die Aeneadenmutter Venus genetrix darstellen. Nach den Prinzipien derjenigen, welche die obigen Idealköpfe benannt, müsste es vielmehr Livia sein.

Weibliche Bildnisse der augusteischen Zeit.

Von Frauen aus der Zeit und Verwandtschaft des Augustus sind abgesehen von Livia noch seine Schwester Octavia, seine Tochter Julia und die Gemahlin seines Stiefsohnes Drusus, Antonia, auf den Münzen vertreten, aber alle, wie wir sehen werden, ziemlich ungenügend, so dass die Vergleichung mit den noch vorhandenen Denkmälern entweder gar kein, oder doch nur ein höchst unbestimmtes Resultat liefert. Ueber diese Unbestimmtheit ist vielleicht auch mit Hilfe der sonstigen Kriterien nicht hinwegzukommen. Dieselbe würde aber wesentlich modificiert, wenn man sich begnügen wollte, bloss diejenigen Monumentalbildnisse in Betracht zu ziehen, welche sicher in die Zeit des Augustus gehören. Die Zahl der Möglichkeiten, die sonst ins Unendliche geht, würde dann auf ein oder höchstens zwei Dutzend reduciert und die Vergleichung auf einen leicht übersehbaren Kreis von Fällen beschränkt. Da wir nun in der Haartracht ein, wenn nicht vollkommen, doch nahezu untrügliches Kriterium besitzen, mittelst dessen wir das Zeitalter der weiblichen Bildnisse erkennen können, so dürfte eine Uebersicht der hauptsächlichsten in Frage kommenden Köpfe als eine passende Grundlage für die Ikonographie der oben genannten Frauen erscheinen.

Dass jene eigentümliche und im Grunde ziemlich geschmacklose Frisur mit den über der Stirn wulstartig vortretenden und dann über den Kopf zurückgelegten Scheitelhaaren[1], denen im Nacken ein kleiner Zopf, seltener ein Knauf das Gegengewicht hält, die spezielle Mode des augusteischen Zeitalters war, geht aus den Bildnissen der Livia[2] und aus den Münzen der Fulvia, Octavia, Julia zur Genüge hervor. Wir treffen sie zuerst auf einigen numismatischen Denkmälern aus der Zeit des zweiten Triumvirats, auf der Fulviamünze[3], die ungefähr ins Jahr 41 v. Chr. fällt, und auf den Cistophoren des

[1] Ovid Ars amat. III. 139—140:

Evigunt summa nodum sibi fronte relinqui,
Ut pateant aures, ora rotunda volunt.

[2] Bronzebüstchen im Louvre, Florentiner Gemme mit Tiberius und Livia, kleinere Gemmen mit Augustus und Livia, Colonialmünzen.

[3] S. m. Röm. Ikon. I. Münztaf. IV. 92.

Antonius mit dem Kopf der Octavia[1] aus den Jahren 39—37 v. Chr.; obwohl dies noch kein strikter Beweis für den terminus a quo, weil vorher überhaupt keine weiblichen Bildnisse auf Münzen gesetzt wurden. Aber da eine derartige Mode selten länger als höchstens ein paar Jahrzehnte dauert und wir sie noch bei der alternden Livia finden (Pariser Bronzebüstchen), so wird sie nicht weit über die Zeit des Triumvirats hinaufzudatieren sein.

Sichere Beispiele aus der Zeit nach Augustus sind mir keine bekannt; doch mag sie unter Tiberius, zumal so lange Livia lebte, neben der neu aufkommenden claudischen (ält. Agrippina) noch einige Zeit fortgedauert haben. Immerhin ist es ungenau, sie als Frisur des ersten Jahrhunderts zu bezeichnen[2]. Es ist vielmehr die Mode der Uebergangszeit aus dem letzten Jahrhundert der Republik ins erste der Monarchie.

Darnach dürfen von statuarischen Darstellungen ausser den schon bei Anlass der Livia erwähnten[3] besonders noch folgende für augusteisch erklärt werden, von denen freilich die wenigsten einen ausgesprochen historischen Charakter haben:

Nr. 1. Jugendlicher Frauenkopf im capitol. Museum, Zimmer der unbekannten Büsten, im Erdgeschoss Nr. 3, mit über der Stirn vorspringenden, dann bandartig zurückgelegten Scheitelhaaren (der Vorsprung ergänzt); hinten ein kleines Zöpfchen.

Nr. 2. Jugendlicher Kopf im Museo Chiaramonti Nr. 224, von anmutigen Formen, im Contour dem Saluskopf der Tiberiusmünze entsprechend. Die Scheitelhaare wie beim vorigen.

Nr. 3. Kopf ebenda Nr. 276, mit knapp anliegendem Haar, um welches eine Flechte gewunden, über der Stirn ein vortretender Wulst. Der Ausdruck hat etwas Männliches, was durch den Mangel eines Zopfes oder Nestes noch erhöht wird.

Nr. 4. Jugendlicher Frauenkopf ebenda Nr. 424 A, mit einer um das Haar gewundenen Flechte und knotenartigem Stirnwulst, die Ohren frei; hinten ein auf den Nacken fallender Haarsack.

Nr. 5. Matronenkopf im Büstenzimmer des Vaticans Nr. 377. Vom Stirnwulst geht eine breite Flechte rückwärts über den Scheitel und je eine schmale seitwärts (gleichsam als Haarbinde) zu dem zopfartigen Knauf, von welchem wieder zwei Schulterlocken herabfallen. Das Gesicht von ältlichen Zügen, ungemein realistisch gebildet,

[1] A. a. O. Münztaf. IV. 86. 88.

[2] Wie es von Benndorf und Schöne zu Nr. 411 des lat. Museums geschieht.

[3] Adorantin im Vatican, oben p. 91; Kopf im Lateran, p. 104; sog. Sibylla in Neapel, p. 103; Abundantia im Louvre, p. 101; Bronzebüstchen ebenda, p. 90; Marmorbüste in Berlin, p. 104.

die Augen etwas vortretend mit unregelmässig gezogenen Brauen. Der Mund ziemlich gross und durch keine merkliche Einkehlung vom Kinn getrennt. Das Gesicht breit, der Kopf niedrig und flach.

Nr. 6. Matronenkopf ebenda Nr. 370, mit ähnlicher Haartracht, nur dass die seitwärts laufenden (hier gedrehten) Stränge von den darüber genommenen Haaren verdeckt sind. Sie hat vollere Formen als die vorige und ein schöneres, vom Mund abgekehltes Kinn.

Nr. 7. Matronenkopf im lateran. Museum (Benndorf und Schöne Nr. 411), mit Scheitelflechte und Zopf. Längs der Stirn sind die Haare über ein Band (?) gedreht und stramm zurück genommen. Die Gesichtszüge voll und männlich, im Profil dem vorigen ähnlich.

Nr. 8. Kopf ebenda Nr. 168, mit Binde und weit hinausstehendem Nest.

Nr. 9. Basaltkopf in Villa Albani Nr. 671, fälschlich Lucilla genannt, ungefähr dem sog. Octaviakopf des Louvre (Fig. 16) entsprechend, mit kleinem Nackenknauf[1].

Nr. 10. Kopf in der Vorhalle der Villa Borghese, auf einer Console über Nr. 20 (rechts vom Eingang), mit Binde.

Nr. 11. Schönes und wohl erhaltenes Köpfchen im Museo Torlonia Nr. 96, mit besonderen Haarpartien längs der Stirn; die Ohren bleiben frei, vom Zopf fallen zwei losgelöste Stränge nach vorn. Gefunden in Centocelle.

Nr. 12. Matronenkopf im Studio Jerichau zu Rom (Matz und Duhn Ant. Bildw. Nr. 2037), mit grossem Stirnknauf, der von Duhn als Ende der von hinten über den Kopf geführten Haarflechten gefasst wird.

Ausserdem werden von Matz u. Duhn Porträts des Palazzo Barberini (Ant. Bildw. Nr. 2004), der Villa Casali (Nr. 2016), und des Palazzo Colonna (Nr. 2023) ihrer Haartracht wegen der augusteischen Zeit zugeschrieben.

Nr. 13. Matronenbüste im Giardino Torrigiani zu Florenz (unteres Stockwerk des Turmes), von schönen Zügen, mit Schleier und kleinem Stirnwulst. Schien mir trotz der Hand unter dem Gewand antik[2].

Nr. 14. Ueberlebensgrosser Statuenkopf in Catajo (Dütschke Ant. Bildw. V. Nr. 467), mit Haarbinde, grossem Stirnwulst und

[1] Von Visconti in den Mon. sc. Borghes. p. 163. Anm. 7 als Livia gefasst.

[2] Eine weibliche Figur *con capelli tirati sulle tempie e raccolti in ciuffo sull' alto della faccia* wurde 1876 zu Chiusi gefunden, zu einem Denkmal gehörig, welches ins erste Jahrhundert der Kaiserzeit gesetzt wird (Annal. d. Inst. 1877, p. 79).

Flechtenknauf, der Pariser Octavia ähnlich, aber wohl modern, jedenfalls keine Arbeit der augusteischen Zeit.

Nr. 15. Basaltkopf im Louvre (abg. Fig. 16), s. bei Octavia.

Nr. 16. Frauenkopf mit vorgerolltem Stirnhaar und Nackenknauf in Toulouse (Roschach Mus. de Toul. p. 93, Nr. 212; abg. Fig. 13), gefunden zu Béziers, wo Livia einen Tempel hatte. Der Kopf scheint aber mit Livia nichts gemein zu haben. Er hat eine stark gewölbte Stirn, ein Doppelkinn und einen fetten Hals. Pupillen nicht angegeben. Er macht eher den Eindruck eines Privatporträts.

Nr. 17. Jugendlicher Kopf ebenda (Roschach p. 93, Nr. 214), desselben Fundorts, mit dem chiaramontischen (oben Nr. 2) verwandt. Doch bildet das vortretende Stirnhaar keine besondere Abteilung, sondern gehört zu den Seitenbanden. Hinten ein von Flechten umwundener Knauf.

Fig. 13. Kopf in Toulouse (s. Nr. 16).

Nr. 18. Oberteil einer jugendlichen Figur in Brocklesby Park (Michaelis Anc. Marbles p. 239, Nr. 108), von höchst anmutigem Ausdruck. Der Stirnwulst bildet hier keinen besonderen Teil der Coiffure, indem die Haare überall gleichmässig zurückgenommen u. nur eben über der Stirn etwas vorgelegtsind. Die Ohren frei, hinten ein Knauf. Conze bezweifelt die Echtheit.

Nr. 19. Matronenbüste in Petworth House (Michaelis a. a. O. p. 612, Nr. 45), mit Stirnflechte und stramm angezogenen Seitenhaaren. Aus dem Knoten des Zopfes fallen Schulterstränge herab.

Nr. 20. Büste der sog. Terentia in Woburn Abbey (Michaelis p. 744, Nr. 165), mit kleinem Stirnwulst und Nest. Seinem schlichten Charakter nach ein Privatporträt.

Nr. 21. Mädchenkopf in Dresden Nr. 115 (abg. Augusteum Taf. 144. 2), mit zierlicher Scheitelflechte und Haarbinde, welche hinten wahrscheinlich in ein jetzt fehlendes Zöpfchen lief[1].

Nr. 22 u. Nr. 23. Zwei Polignac'sche Berliner Büsten Nr. 434

[1] Bloss die Scheitelflechte, hinten dagegen ein hoch auf dem Wirbel sitzendes Nest, zeigt der Dresdner Frauenkopf Nr. 131 (abg. Le Plat T. 175. 3).

und Nr. 433 (im Profil abg. Fig. 14 u. 15)[1], beide Julia genannt, aber nicht die gleiche Person darstellend. Wir haben die eine bei Anlass der Livia (oben p. 104), die andere unten bei Julia besprochen, ohne diesen Zuteilungen irgend grösseren Wert beizumessen.

Reliefs. — Nicht selten findet sich die in Frage stehende Haartracht auch auf jener Gattung römischer Sepulcralreliefs, wo die Brustbilder der Verstorbenen en face neben einander dargestellt sind. Da dies aber durchgängig Privatporträts sind, bei denen wir zum voraus wissen können, dass sie für die historische Ikonographie kein Erträgnis liefern, so zählen wir sie im Einzelnen hier

Fig. 14. Büste in Berlin (s. Nr. 22.)

Fig. 15. Büste in Berlin (s. Nr. 23).

nicht auf. Beispielsweise mag hingewiesen werden auf das Grabrelief des L. Vibius im Mus. Chiaramonti (bei Nr. 60, links beim Eingang in den Braccio nuovo), auf zwei ähnliche im Lateran (Benndorf und Schöne Nr. 23 u. Nr. 467), auf eines in Landsdowne House, unterhalb der Haupttreppe (Michaelis Anc. Marbles, p. 422. Nr. 21).

Geschnittene Steine. — Auch von diesen sind eine Anzahl bereits bei Livia besprochen worden[2]. Dazu füge ich in allerdings höchst unvollständiger Nachlese noch folgende:

[1] In Vorderansicht jene bei Bouillon II., diese bei Cavaceppi Racc. II. 48.

[2] Der Florentiner Cameo mit den vereinigten Köpfen des Tiberius und

a. Intaglio in Florenz Nr. 216 (abg. Taf. XXVII. 9)[1]: Kopf der sog. Octavia Neronis, mit Stirnwulst, die Seitenhaare aus dem Gesicht gekämmt und in einen Strang oder um eine Binde gedreht; hinten ein abwärts stehendes Knäufchen (Zopf).

b. Ebenda Nr. 217 (abg. wahrsch. Gori I. Taf. V. 12)[2]: Sog. Antonia, mit künstlich über den Scheitel laufender Haarflechte; im Nacken ein Knauf. Aehnlich der Berliner Büste oben Nr. 22 (abg. Figur 14).

c. Sardonyx-Cameo im Cabinet des médailles zu Paris, Chab. Nr. 210 (abg. Lenormant Icon. pl. XI. 7)[3]: Kopf der sog. älteren Agrippina nach links, mit zurückgelegter Stirnflechte und zierlich umwundenem Nackenknauf. Die Nase eher eingebogen, die Lippen voll. Von vorzüglicher Arbeit. 4 Cent. h.

d. Chalcedon ebenda, Chab. Nr. 229 (sog. jüngere Agrippina): Jugendliche Büste nach rechts, wahrscheinlich identisch mit der bei Lenormant X. 19 abgebildeten sog. Livilla, obgleich hier als Sardonyx bezeichnet.

e. Glaspaste im Musée Fol zu Genf Nr. 2989 (abg. Mus. Fol. IV. pl. 90. 3), hübsches Köpfchen mit Stirnwulst, Scheitelflechte und rundlich kleinem Nackenknauf, hinten zwei losgelöste Stränge. Fälschlich als Faustina jun. bezeichnet.

f. Carneol-Cameo in Berlin: Sog. Liviakopf, mit Scheitelflechte und Stirnwulst, zugespitztem Profil, höckeriger Nase. Circa 3 Cent. hoch, von hohem Relief.

g. Kopf mit der Beischrift IVLIA, unbekannt wo? (S. Julia)[4].

Diese Köpfe lassen sich nun nach verschiedenen Gesichtspunkten, hauptsächlich nach dem Alter und nach den Nüancen der Frisur, wieder so oder anders gruppieren. Die Matronenköpfe (Nr. 5. 6. 7. 12. 13. 19) sind auseinander zu halten von denen der jüngeren Frauen

---

der Livia, oben p. 95 d; die Intaglio's in Florenz, Paris, Berlin mit den vereinigten Köpfen des Augustus und der Livia, ibid. e; die Cameen im Haag und in der Sammlung Roger zu Paris sammt der Nott'schen Glaspaste p. 105 g; der ährenbekränzte Kopf in Berlin und anderswo, ibid. i.

[1] Gori Mus. Flor. Gemmae I. Taf. V. 11; Lippert Dakt. II. Nr. 324; Cades V. 398.

[2] Ob identisch mit Lippert Dakt. III. 2. 319?

[3] Durny Hist. des Rom. IV. p. 349.

[4] Abdrücke von ähnlichen Köpfen bei Lippert Dakt. I. 2. Nr. 333, nach links; II. 2. 328 und III. 2. 319, nach rechts; alle mehr oder weniger vom Charakter der Berliner sog. Liviabüste (Fig. 14).

(Nr. 1. 4. 9. 14. 15. 16) und der Mädchen (Nr. 18. 21); die mit rings umlaufender Binde oder Flechte (Nr. 1. 4. 5. 8. 10. 14. 21) von denen, wo eine solche fehlt, oder wo sie von den Haaren verdeckt ist (Nr. 2. 6. 7. 18. a. c. d); die mit stramm angezogenem, die Ohren frei lassendem Seitenhaar (Nr. 3. 6. 19. a.) von denen, wo sie mehr in lockeren Strängen zurückgenommen sind (Nr. 2. 11. 14. g.) u. s. f. Doch sind dies lauter Gruppierungen, die an sich noch keine nähere Verwandtschaft bedingen, und mit deren Konstatierung wegen der vielfachen Kreuzungen der Gesichtspunkte zunächst wenig gewonnen wird. Die Hauptsache, auf die es hier ankommt, wäre Identität der Person. Es wird sich aber ohne die Hilfe von photographischen Aufnahmen oder von Abgüssen schwer sagen lassen, ob unter den aufgezählten Denkmälern vollkommen übereinstimmende Köpfe sind. Ein paar Vermutungen werden wir uns erlauben in den Abschnitten über Octavia, Julia und Antonia auszusprechen.

Octavia.[1]

Octavia, die Tochter des C. Octavius und der Atia, die Schwester des Augustus (älter als er), war schon im Jahre 54 v. Chr. mit C. Marcellus, dem Consul des Jahres 50, vermählt. So jung sie damals gewesen sein mag, so musste sie doch nach römischem Brauch[2] wenigstens das zwölfte Altersjahr vollendet haben, sodass ihre Geburt in keinem Fall später als 66 gesetzt werden kann. Gar viel früher allerdings auch nicht; denn Plutarch sagt ausdrücklich, dass sie weder an Schönheit noch an Jugendblüte hinter Kleopatra zurückgestanden sei[3], und Kleopatra war im Jahre 69 geboren. — Nach dem Tode ihres ersten Gatten und noch bevor sie den M. Marcellus geboren, vermählte sie sich im Jahre 40 zum zweitenmal mit Marcus Antonius, eine Verbindung, welche den bereits gefährdeten Frieden zwischen den Machthabern aufs Neue befestigen sollte. Anfangs

[1] Vgl. Drumann Gesch. Roms IV. p. 235 Nr. 18. Ueber ihre Descendenz s. die Stammtafel des augusteischen Hauses oben p. 4.

[2] S. Rossbach Die röm. Ehe p. 417 ff.

[3] Plut. Anton. 57.

von ihrem Gatten geliebt, verbrachte sie die zwei ersten Jahre meist an seiner Seite in Griechenland und hielt das gute Verhältnis zwischen ihm und Octavian aufrecht. Als aber Antonius in Syrien (36) wieder mit Kleopatra zusammentraf und sich zu ihrem schnödesten Sklaven herabwürdigte, kehrte sie nach Rom zurück und sah mit Schmerz dem Ausbruch des Krieges zwischen ihrem Gatten und ihrem Bruder entgegen. Im Jahre 32 erhielt sie von Antonius den Scheidebrief und verliess nun dessen Haus. Doch erzog sie ihren Stiefsohn Julus (Sohn des Antonius und der Fulvia), wie später die Kinder des Antonius von der Kleopatra, mit der gleichen mütterlichen Sorgfalt wie ihre eigenen. Nach dem Tode ihres Gemahls (31) und dem noch schmerzlicheren ihres einzigen Sohnes M. Marcellus (23) lebte sie noch bis zum Jahre 11 v. Chr., wurde also mindestens 56 Jahre alt. Aus ihrer Ehe mit Antonius waren zwei Töchter entsprossen, die ältere und die jüngere Antonia. Ihrem Charakter nach war sie eine der edelsten Römerinnen, von denen wir Kunde haben[1]; in einem sittenlosen Zeitalter ebenso ausgezeichnet durch fleckenlose Tugend wie durch Zartgefühl und echte Weiblichkeit; dabei von hoher geistiger Begabung und von fast männlicher Willenskraft. Dass auch ihre Schönheit von ungewöhnlicher Art gewesen sein muss, geht aus der obigen Stelle des Plutarch hervor, wo zugleich bemerkt wird, die Römer in der Umgebung der Kleopatra hätten die Verblendung des Marc Anton nicht begreifen können, da er im Besitz einer solchen Frau wie Octavia war.

Augustus hatte ihr schon im Jahre 35 v. Chr. aus Ostentation, gleichsam als Entschädigung für die Beschimpfungen durch Antonius, gleiche Vorrechte und Ehren wie seiner Gemahlin erteilen und bei dieser Gelegenheit Statuen und Denkmäler errichten lassen[2], unter letzteren namentlich die nach ihr genannte Halle beim späteren Marcellustheater. Aehnliches thaten aus Schmeichelei oder aus Dankbarkeit die Städte und Fürsten. So ist u. A. im Bezirk des Poliastempels zu Pergamon eine Inschrift gefunden worden, nach welcher ihr dort vom Volke eine Ehrenstatue errichtet war[3].

Auf den Münzen kommt das Bildnis der Octavia nur einmal mit der Namensbeischrift vor, und zwar auf einem ikonisch ganz

[1] *χρῆμα θαυμαστὸν γυναικός.* Plut. Ant. 31.
[2] Dio XLIX. 38.
[3] S. Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen. III. p. 86.

unzuverlässigen silbernen Medaillon zu Wien vom Jahre 21 n. Chr.[1], welches auf der einen Seite den Kopf des Tiberius, auf der anderen die einander zugekehrten Köpfe des Augustus und der Octavia zeigt (abg. Mongez, Icon. rom. pl. 19. 9). Es leidet aber keinen Zweifel, dass auch das anonyme Frauenbildnis, das häufig auf den Münzen des Marc Anton erscheint, sowohl auf den silbernen Cistophoren (abg. Cohen I. p. 52. Nr. 2. 3)[2], als auf den wahrscheinlich sicilischen Bronzemünzen der Flottenführer (abg. Coh. I. p. 53 Nr. 4 ff.)[3], als endlich auf den Goldstücken des Jahres 36 (abg. Coh. I. p. 52. 1)[4], Niemand anders als Octavia darstellt. Denn Fulvia wenigstens († 40 v. Chr.) ist durch die Prägezeit derselben (39—36) ausgeschlossen, und Kleopatra trägt, so viel wir sehen, überall das Diadem. Nur bei dem schönen Kopf auf dem aureus des Hrn. van Quelen (abg. Taf. XXXII. Nr. 14; Avers: Kopf des Marc Anton), der erst kürzlich aus Licht gezogen worden ist[5], bleibt man wegen Mangels einer präcisen Datierung vorderhand noch im Ungewissen, ob Fulvia oder Octavia gemeint sei; sehr fataler Weise, da derselbe sonst unter allen am ehesten den Anspruch erheben könnte, bei Büstenbestimmungen als Massstab zu dienen.

In der That, wenn man von diesem letzteren absehen muss, so darf man den Versuch, mit Hilfe der Münzen noch Octaviabilder herauszufinden, von vornherein aufgeben. Jedenfalls würde man sich ausschliesslich an die Haartracht halten müssen; aber, da die Typen unter sich verschieden sind, an welche? Die der Goldstücke wiederholt sich etwa auf der Grossbronze des Flottenführers Atratinus (Coh. a. a. O. p. 54. 5); beidemal sind die Haare, ohne von einer Binde umwunden zu sein, in lockeren Strängen zurückgenommen und in der Mitte des Hinterkopfes zu einem kleinen Knoten zusammengesteckt; über der Stirn treten sie vor, hinter den Ohren oder im Nacken fallen einige Locken herab. Allein auf den Cistophoren sitzt der Knoten viel tiefer, und statt der lockeren Stränge ist nur eine Scheitelflechte erkennbar. Auf anderen ist es wiederum anders. — So scheint auch in dieser Beziehung kein Verlass auf die Münzen zu sein. Es bliebe also nur übrig, diejenigen Monumentalbildnisse,

---

[1] Cohen Méd. imp. I. p. 214. Ueber seine Echtheit vgl. Bompois in der Rev. numism. 1868. p. 68 ff.

[2] Lenormant pl. II. 14. 15; m. röm. Ikonographie I. Münztaf. IV 86. 88.

[3] Lenormant pl. 16.

[4] Lenormant pl. II. 12. 13; Annuaire de la soc. franc. de Numism. VIII. 1884. pl. 3.

[5] Von Babelon in der Rev. numismat. 1883 p. 237; vgl. v. Sallet im Annuaire de Numism. a. a. O. p. 159.

welche ihrer Haartracht nach im Allgemeinen in jenes Zeitalter gehören (s. den vorigen Abschnitt), zu durchmustern, und dann nach subjectivem Ermessen zu bestimmen, ob sich eines darunter befindet, das unserer Idee von der Schwester des Augustus, ihrer überlieferten Schönheit, ihrem Seelenadel und dem mutmasslich vorhandenen Geschlechtstypus ungefähr entspricht: ein nicht eben viel versprechendes und in keinem Fall zu sicheren Ergebnissen führendes Unternehmen.

Bedeutend solider wäre die Basis, sobald wir uns über die Zweifel in Betreff des aureus van Quelen hinwegsetzen und den weiblichen Kopf seines Reverses ebenfalls auf Octavia beziehen dürften. Dadurch würde schon zum voraus das Schwanken zwischen den verschiedenen Haartrachten zu Gunsten der der Cistophoren erledigt (über der Stirn vortretende Scheitelflechte u. kleiner Nackenknauf). Ausserdem haben die Gesichtszüge auf dieser Münze eine so grosse Bestimmtheit — und zwar wiederum im Sinne der Cistophoren-Köpfe —, dass sie, was von denen der anderen nicht gesagt werden kann, gar wohl einer Vergleichung mit Monumentalbildnissen zu Grunde gelegt werden können.

Fig. 16. Basaltkopf der Octavia (?) im Louvre.

Nun ist es merkwürdig, dass bereits früher, ehe der aureus van Quelen bekannt war, ein Statuenkopf mit der betreffenden Haartracht auf Octavia gedeutet wurde, der nachträglich durch die neue Münze als solche bestätigt zu werden scheint. Es ist dies der ehmals Roger'sche, nachher Fould'sche Basaltkopf, der jetzt in den Louvre gekommen und dort im Augustussaal aufgestellt ist (im Profil abg. Fig. 16)[1]: Ein Bildnis von mittlerem Lebensalter, ohne hervorragende Formenschönheit, aber von schlichtem, edlem Ausdruck. Die das Gesicht begrenzenden Haare sind in drei Partieen geteilt, von denen die mittlere aufwärts gekämmt, über der Stirn einen grossen Wulst bildet und dann bandartig über den Scheitel zurückgelegt ist, während die Seitenpartieen wellig über den oberen Teil der Ohren hinlaufen; über dem Nacken ein rundlicher unterbundener Knauf. Am

[1] En face bei Chabouillet Cab. Fould pl. 6.

Schädel sind die Haare nicht angegeben, sondern wie von einer glatten Haube bedeckt. — Da mir die Publikation Chabouillet's nicht zur Hand ist, so weiss ich nicht, was für spezielle Gründe für Octavia angeführt werden. Es wird aber schwerlich etwas Anderes sein als die Uebereinstimmung mit dem Typus der Cistophorenmünzen und die angebliche Aehnlichkeit mit Augustus. Die erstere ist, was die Haartracht betrifft, entschieden vorhanden und erstreckt sich nun ebenso entschieden auf den aureus van Quelen. Aber genau genommen nur die Uebereinstimmung der Haartracht; die Gesichtszüge haben nichts Solidarisches, weder unter sich noch im Verhältnis zu Augustus. Und so hätten wir schliesslich, selbst wenn die von Sallet behauptete Octaviabedeutung des aureus erwiesen wäre, doch nur einen recht schwach beglaubigten Octaviakopf. Die Benennung hat jedoch insofern eine gewisse Wahrscheinlichkeit, als es dem seltenen Material nach offenbar kein gewöhnliches Privatporträt ist, von den beiden beim aureus in Frage kommenden Personen aber Fulvia so ziemlich ausser Betracht fällt. Und wenn man dafür die Alternative Octavia-Livia aufwerfen wollte, so muss man sagen, dass Mund und Wangen dem Bildnis der Livia nicht besonders conform (vgl. p. 104 Nr. 13).

Neuerdings hat de Witte auch noch ein durch Grösse und durch Vorzüglichkeit der Arbeit ausgezeichnetes Gemmenbildnis aus dem Besitz desselben Barons Roger, bei dem sich früher der Basaltkopf befand, als Octavia publiciert (in der Gaz. archéol. I. pl. 31). Es stellt eine junge Dame nach rechts mit zierlicher, über der Stirn vorspringender Scheitelflechte und abwärts stehendem rundlichem Nackenknauf dar; in der Person höchst wahrscheinlich identisch mit dem noch grösseren und in der Arbeit kaum zurückstehenden Kopf nach links auf einem Stein der niederländischen Sammlung, sowie mit dem einer Nott'schen Glaspaste, wo nur das Profil oberwärts hässlich zurückweicht, vermutlich in Folge eines Fehlers des Steins, welcher der Paste zum Abdruck gedient hat[1].

Dass es sich bei diesem Typus um ein Bildnis des augusteischen Zeitalters und wahrscheinlich um ein Glied der kaiserlichen Familie handelt, wird Niemand in Abrede stellen. Aber auch hier stehen der Schwester des Augustus, wenn nicht noch Andere, so doch dessen Gemahlin und Tochter als Rivalen zur Seite. Für Livia spräche die nahe Verwandtschaft mit den sie darstellenden Wiener und Florentiner Gemmen (pag. 94, b. c.); für Julia der Charakter der Jugendlichkeit und der in der künstlichen Frisur sich äussernden Koketterie.

[1] Ueber alle 3 vgl. oben p. 105. g. Der Kopf der Glaspaste figuriert bei Lenormant (Icon. rom. V. 7) als Livia, bei Cades (V. 472) als Sabina.

Was Octavia für sich hat, ist die Uebereinstimmung der Haartracht mit der ihrer Münzen, der Cistophoren sowohl als event. des aureus van Quelen, ein immerhin nicht zu unterschätzendes Argument, das den Gründen für Livia und Julia wohl das Gleichgewicht zu halten im Stande ist.

Sollte de Witte das Richtige getroffen haben, so bekäme allerdings auch die Bestimmung des Pariser Basaltkopfes eine festere Grundlage, indem sie dann nicht mehr auf einigen teils willkürlich herausgegriffenen, teils zweifelhaften Münzen, sondern auf einem durch Münzen und Gemmen zugleich beglaubigten Typus beruhte. Die Aehnlichkeit beider (der Gemmen und des Basaltkopfes) ist gross genug, um sie als Darstellungen der gleichen Person zu fassen.

Wo sonst noch etwa auf Octavia geraten wird, geschieht es meist mit derjenigen Reserve, welche bei blossen Möglichkeiten geboten ist, und es lohnt sich kaum, die einzelnen Fälle aufzuzählen.

Der Longpérier'schen Benennung eines zu Lyon gefundenen, jetzt im Louvre befindlichen Bronzekopfes (Longpérier Not. d. bronzes Nr. 639)[1] wird man unmöglich Beifall spenden können. Derselbe hat, von vorn gesehen, eine gewisse Aehnlichkeit mit dem eben besprochenen Basaltkopf und im Profil, wenn man will, mit dem aureus van Quelen. Aber die Haartracht ist nicht die der augusteischen Zeit und stimmt besser zu der anfänglichen Bezeichnung Crispina als zu Octavia.

Einer angeblichen Silberbüste der Octavia in Turin (Gurlitt Büstenkunde p. 67)[2] habe ich vergebens nachgefragt.

Marcellus[3]).

M. Marcellus, geb. 43 v. Chr., war der Sohn der Octavia, der Schwester des Augustus, aus ihrer ersten Ehe mit C. Claudius Marcellus, jenem Gegner Caesars, der im Jahre 50 v. Chr. Consul war.

[1] Als Crispina abgeb. bei Mongez Icon. rom. pl. 45. 1. 2; Clarac pl. 1087. 737.
[2] Abg. vor Baroli's Tragödie Eponina.
[3] Ueber das Historische vgl. Höck Röm. Gesch. I. 1. p. 346 ff.

Schon früh von Augustus ausgezeichnet, wurde er 25 v. Chr.[1] mit dessen Tochter Julia verheiratet und zugleich von ihm adoptiert. Man glaubte allgemein, er sei von Augustus zum Nachfolger bestimmt, was sowohl von Livia als von Agrippa mit höchstem Verdruss aufgenommen wurde. Indes im Jahre 23 starb er, kaum 20-jährig, in Bajae, wie es hiess, von Livia vergiftet. Augustus liess ihn feierlich auf dem Marsfeld begraben und weihte ihm das daselbst von Caesar begonnene Theater mit der Verordnung, dass ein goldenes Bildnis des Verstorbenen jeweilen bei den Spielen vorgeführt werden sollte[2]. Auch das Volk hatte ihm seine Gunst zugewendet und betrauerte ihn, wie später den Drusus und Germanicus.

Vergil lässt ihn in der bekannten Stelle der Aeneis (VI. 860 ff.) als einen schönen Jüngling in blitzenden Waffen, aber mit melancholischem Ausdruck und niedergeschlagenen Augen dem Aeneas in der Unterwelt entgegentreten[3]. Doch scheint der traurige Zug, den ihm der Dichter giebt, nur eine Wendung zu sein, um an seinen frühzeitigen Tod zu erinnern. Denn Vellejus (II. 93) nennt ihn im Gegenteil *laetus animi atque ingenii.*

Münzen mit seinem Bildnis giebt es keine. Die Deutung des angeblichen Marcelluskopfes auf einer griechischen Bronzemünze, unbekannt welcher Stadt[4], hat an der Figur des Reverses (August zu Pferde) einen viel zu geringen Halt. Auch etwa sich darbietende Aehnlichkeiten mit Blutsverwandten (Octavia, Augustus) sind ein verfängliches Kriterium. Die Bildnisse seiner Mutter Octavia sind selber unsicher, und anzunehmen, dass eine physiognomische Verwandtschaft mit Augustus vorhanden war, dazu haben wir kein Recht. Wenn in der Ikonographie Mongez's nichtsdestoweniger ein Bildnis des Marcellus figuriert, so hat es damit folgende Bewandtnis:

In der sog. Basilica zu Otricoli wurde zusammen mit zwei Augustusstatuen (s. Aug. Nr. 13 und 18) und einer vermeintlichen Livia (oben p. 91) eine mit der Toga bekleidete Knabenstatue gefunden, jetzt in der Candelaber-Gallerie des Vaticans Nr. 208 (der Kopf abg. Fig. 17)[5], wie es scheint, ein Glied des augusteischen

---

[1] *Tantum quod puritiam egresso.* Suet. Aug. 63.

[2] Dio LIII. 30.

[3] *Egregium forma juvenem et fulgentibus armis,*
Sed frons laeta parum et dejecta lumina vultu.

[4] Cohen Méd. imp. I. p. 186. Anm.

[5] Visconti Pio Clem. III. Tf. 24, vgl. tav. d'agg. A. II. 4; Pistolesi Il Vaticano descr. VI. 39, 2; Mongez Iconogr. pl. 19* 2, der Kopf pl. 19. 6. 7; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 135.

Hauses, welcher Annahme wenigstens der Schnitt des Haares entspricht. Die Toga ist nach der auf die Brust hängenden Bulla und im Einklang mit dem Alter des Dargestellten als die praetexta der Knaben zu fassen. Das Gesicht wohlerhalten, nur ein Teil des Hinterkopfes neu. Da das Gesicht durch die etwas zusammengezogenen Brauen an die vergilische Beschreibung erinnert, so glaubten Visconti und nach ihm die meisten Erklärer[1], die Statue für Marcellus nehmen zu dürfen. Wenn man indes auf jene mit Vellejus im Widerspruch stehende Schilderung überhaupt etwas geben will, so ist zu bemerken, dass der düstere Zug der Brauen und der fest geschlossene Mund des vorliegenden Bildnisses doch eigentlich nicht

Fig. 17. Kopf der sog. Marcellusstatue im Vatican.

das ausdrücken, was der Dichter andeuten wollte, sondern vielmehr auf ein hartes Gemüt schliessen lassen. In Wirklichkeit spricht also bloss die Fundgeschichte einigermassen für Marcellus, und zwar für ihn nicht stärker, als für einen der Enkel des Augustus, Cajus oder Lucius, die Söhne des düster blickenden Agrippa. Ich bin aber geneigt, zu glauben, dass keiner von diesen dreien gemeint ist, sondern dass es sich um einen Knaben handelt, der schon im 15. oder 16. Altersjahr, d. h. bevor er die Bulla abgelegt hatte, gestorben ist. Jedenfalls kann die Statue keinem der genannten Glieder des augu-

[1] Wir nennen u. A. Em. Braun Ruinen u. Mus. Roms p. 499.

steischen Hauses erst bei oder nach dem Tode errichtet worden sein, da sie alle das Knabenalter überschritten haben.

Das angeblich ähnliche Bildnis in München (Glypt. N. 210. „Caligula oder Marcellus"), ebenfalls mit düsterem Blick, zeigt vielmehr den Typus der patricischen Claudier, und dürfte am ehesten mit der vejentischen Statue im Lateran (Taf. IX.) identisch sein.

Ein schöner Knabenkopf in Arles (Fig. 18) heisst Marcellus, weil er (1847) an dem gleichen Orte (im dortigen römischen Theater) gefunden wurde, wo schon früher ein Augustus (p. 38, Nr. 60)[1]. Derselbe ist im Profil etwas zerstossen, sonst wohlerhalten, auf unge-

Fig. 18. Knabenkopf in Arles (sog. Marcellus).

brochener Gewandbüste, von lebendiger Arbeit, mit schlichtem, langem, in die Stirn fallendem Haar und anmutig naivem Ausdruck. Stil und Typus würden der Namengebung nicht widersprechen, wenn sie anderweitig besser begründet wäre[2].

Willkürlich oder aus mir unbekannten Gründen sind Marcellus genannt:

[1] Aus demselben Grunde gilt auch ein weiblicher Idealkopf daselbst (Stark Städteleben p. 79) für Livia.

[2] Verwandt ist die bei Martha (L'archéol. étr. et rom. p. 211) als Marcellus abgebildete Knabenbüste, deren Aufbewahrungsort ich nicht kenne.

Eine Büste im Kaiserzimmer des Capitols Nr. 3 (abg. Bottari II. 3): Ein junger Mann mit vollem, tief in die Stirn tretendem und über derselben geteiltem Haar, ähnlich dem sog. Arrius Secundus in Neapel (Röm. Ikonogr. I. p. 96) oder dem etwas jugendlicheren sog. Cajus Caesar in Wien Nr. 125 (abg. v. Sacken Die ant. Sculpt. Taf. 26. Nr. 1), ohne irgend welchen Anklang an die Typen des julischen Kaiserhauses.

Eine Büste in der Eremitage zu Petersburg Nr. 251 (abg. Cavaceppi Racc. II. 32), am Ende des Knabenalters.

Eine Büste zu Knole in England, mit vorn kurzgeschnittenem, hinten langem Haar (Michaelis Anc. Marb. p. 421. Nr. 10).

Bei der sog. Marcellus-Statuette in Blundell Hall (Mich. p. 354. Nr. 49; abg. Clar. 923) scheint der an heroisierte Kaiser erinnernde Gewandumwurf den Anlass zur Benennung gegeben zu haben. Indes deuten weder der Torso noch der aufgesetzte Kopf mit dem gescheitelten Lockenhaar auf ein Porträt.

Eine bei Guattani (Memor. ant. Apr. 1788) als Marcellus abgebildete Büste von melancholischem Ausdruck, von der ich nicht sagen kann, wo sie sich jetzt befindet, soll im Mausoleum des Augustus gefunden sein. Indes wurden nicht bloss die Julier hier beigesetzt, sondern alle Angehörigen der Kaiser bis auf Hadrian. Der Abbildung nach möchte die Büste (nackt, mit Mantelzipfel auf der linken Schulter) eher dem 3. Jahrhundert zuzuweisen sein [1].

Vollständig hoffnungslos ist natürlich die Umschau auf dem Gebiet der Gemmen, obgleich Marcellus als Liebhaber dieser Kunstgattung — er stiftete eine Daktyliothek im Tempel des palatinischen Apollo [2] — mit grösserer Wahrscheinlichkeit als mancher Andere auch selber eine ikonische Vertretung darin gehabt haben wird [3].

[1] Dass der herculanische Bronzekopf in Neapel (abg. Bronzi d'Ercol. Tf. 49 u. 50) nicht den Marcellus, sondern einen griechischen Athletentypus oder jugendlichen Herakles darstellt, braucht heutzutage nicht mehr gesagt zu werden.

[2] Plin. H. N. XXXVII. 11.

[3] Der bei Faber (Illustr. imagg. 87) abgebildete und als *Marcellus Augusti nepos* bezeichnete Gemmenkopf des Epitynchanos ist, wie schon Köhler bemerkt hat, identisch mit dem früher Strozzi'schen, jetzt Blacas'schen Germanicus im brit. Museum (abg. Taf. XXVI. Nr. 8), nur Hals und Inschrift ergänzt. Die Bezeichnung Marcellus beruht auf einer Verwechslung, und gehört sammt dem entsprechenden Text p. 52 vielmehr zu Taf. k und umgekehrt (s. Köhler Ueber die geschn. Steine mit Künstlernamen. Ges. Schr. III. p. 208 u. 112; Brunn G. d. gr. Kstler. II. p. 497); doch liegt bei dem Kopf auf Taf. k ebensowenig ein Grund für Marcellus vor.

Julia, die Tochter des Augustus [1]).

Julia, die Tochter des Augustus aus seiner Ehe mit Scribonia, war geboren 39 v. Chr.[2]. Sie wurde 25 v. Chr., wenig über 14 Jahre alt, mit ihrem jungen Vetter Marcellus und nach dessen Tode (23) mit dem 42jährigen Agrippa verheiratet, dem sie fünf Kinder gebar, alle dem Vater ähnlich, die beiden ältesten Cajus und Lucius Caesar, die späteren Adoptivsöhne des Augustus. Doch führte sie schon damals ein ausschweifendes Leben. Als Agrippa nach zehnjähriger Ehe starb, wurde ihr als dritter Gemahl Tiberius gegeben (11 v. Chr.), obgleich er und sie die Verbindung nur mit Widerwillen eingiengen. Julia war putzsüchtig und kokett und passte nicht zu dem ernsten Manne. Sie war ausserdem notorisch untreu, was Agrippa aus Klugheit ignoriert hatte, während es den Stolz des Claudiers empörte. Da noch Anderes hinzu kam, so verliess Tiberius Rom (6 v. Chr.). Während seiner Abwesenheit in Rhodus wurden dem Augustus die Augen über das sittenlose Leben seiner Tochter geöffnet. Sie hatte mit Julius Antonius, dem Sohne des Triumvirs, dem man hochverräterische Absichten Schuld gab, Buhlschaft getrieben. In den Prozess desselben verwickelt, wurde sie nach der Insel Pandataria verbannt (2 v. Chr.), eine Strafe, die später nur dahin gemildert wurde, dass sie den öden Aufenthaltsort mit Rhegium vertauschen durfte. Tiberius, kaum zur Herrschaft gelangt, verurteilte sie zum Hungertode (14 n. Chr.).

Trotz dieser tragischen Wendung ihres Lebens und trotzdem, dass Augustus testamentarisch verboten hatte, die Asche seiner Tochter im Familiengrab aufzunehmen, ist es doch keineswegs unmöglich, dass noch Bildnisse von ihr vorhanden sind. Bis zu ihrer Verbannung, die erst in ihrem 38. Lebensjahre erfolgte, war sie neben Livia die erste Frau am kaiserlichen Hofe, geliebt von ihrem Vater, hochgefeiert von der Männerwelt wegen ihrer Schönheit und

---

[1] Vgl. besonders Macrob. Sat. II. 5; Mongez Icon. rom. II. p. 66; Höck Röm. Gesch. I, 2. Abt. p. 41 ff.; Schiller Röm. Kaiserzeit I. p. 183.

[2] Dio XLVIII. 34.

ihres Witzes. Eine solche Stellung setzt notwendig öffentliche und private Ehrenstatuen in Rom und in den Provinzen voraus. Die öffentlichen mögen bei ihrem Sturze wieder entfernt worden sein, obgleich man dabei schwerlich methodisch zu Werke gieng; denn im Ganzen folgte ihr eher Mitleid als Hass. Von den Privatbildnissen aber blieb jedenfalls ein Teil unversehrt.

Mit dem Kopf der Julia auf den Münzen ist es schlimm bestellt. Wir treffen ihn zweimal auf Denaren des C. Marius Tromentina vom Jahre 17—13 v. Chr.; das eine Mal (abg. Taf. XXXII. 15)[1] mit den Attributen der Diana, zwar deutlich als Porträt charakterisiert, aber in wenig sorgfältiger Ausführung; das andere Mal[2] in so winzigem Massstab zwischen den Köpfen ihrer Söhne Cajus und Lucius, dass er schon der Kleinheit wegen ikonographisch fast unbrauchbar. Ausserdem in ganz flüchtigem Gepräge auf ein paar griechischen Münzen, z. B. auf der Bronze des Charinos von Pergamon: Julia-Aphrodite als Gegenbild der Livia-Hera (abg. Mongez Icon. pl. 20. 4)[3]. Man darf daraus im Allgemeinen auf die Haartracht mit Stirnwulst und Zopf oder Nackenknauf schliessen. An der Julia als Diana sind die Haare seitwärts um eine Binde gewunden und bilden über der Stirn mehrere perlenartige Löckchen.

Von Gemmenbildnissen kommt in Betracht ein mit dem Namen IVLIA bezeichneter Kopf, dessen Aufbewahrungsort mir unbekannt (abg. Taf. XXVII. 10)[4], mit Scheitelflechte und knospenförmigem Nackenknauf, neben dem einige Locken herabfallen. Ob die Tochter oder die Gemahlin des Augustus (Julia Augusta) gemeint sei, scheint zweifelhaft; man denkt natürlich eher an die Tochter, um so mehr, da in dem senkrechten Profil des Gesichtes keine Anklänge an Livia zu erkennen sind. Uebrigens ist die Echtheit der Beischrift höchst verdächtig.

Mit einiger Wahrscheinlichkeit ist ferner auf sie zu beziehen der weibliche Kopf auf dem zweiseitigen Agat des Cabinet des médailles, Chabouillet Nr. 200 (abg. Lenormant Icon. pl. VI. 11), vorausgesetzt, dass der Kopf auf der Vorderseite den Agrippa darstellt[5]. Doch könnte auch eine von den früheren Gemahlinnen des

[1] Cohen méd. imp. I. p. 180. 1.

[2] Cohen I. p. 186. 1. 2.

[3] Lenormant Icon. VI. 12.

[4] Lenormant Icon. pl. VI. 16; bei Cades V. 317; Lippert Dakt. I. 2. Nr. 303.

[5] S. m. Röm. Ikon. I. pl. 263 Nr. 3.

Agrippa, Pomponia oder Marcella, gemeint sein, zumal die letztere, mit der er 7 Jahre lang (28—21 v. Chr.) verheiratet war. Es ist ein Kopf von eher frauenhaften Formen, mit stark eingezogener Nackenlinie, was vielleicht auf einem Fehler des Steins beruht. Die Haartracht mit ihren gewellten, gleichmässig breiten Seitenpartieen, dem tiefsitzenden Flechtennest und den Schulterlocken nur halb dem Zeitgeschmack entsprechend.

Die drei andern Pariser Gemmen, welche noch als Julien gelten (Chab. Nr. 201—203; abg. Lenormant Icon. rom. pl. VI. 13 bis 15), darunter eine der schönsten Arbeiten des Altertums (Nr. 201)[1], leider fragmentiert, sind wohl unrichtig benannt. Sie stellen nicht sowohl Köpfe als Oberteile von weiblichen Figuren dar, welche mit der einen Hand einen Gegenstand, resp. den einen Gewandzipfel, bis zum Niveau des Kinns emporhalten. Die eine (Nr. 203) trägt im Bausch des Gewandes zwei neugeborene Kinder, welche auf Cajus und Lucius Caesar gedeutet werden. Warum gerade auf diese, ist nicht ersichtlich. Gleichwohl musste dies genügen, um auch die beiden andern, von denen die eine (Nr. 202) Blumen im Sinus trägt, die andere (Nr. 201) einen Mohnstengel emporhält, zu Julien (unter dem Bild der Proserpina) zu machen. Alle drei Köpfe sind ihren Zügen nach mehr oder weniger ideal, Nr. 201 (Maske und Hand mit Mohnkranz) so entschieden, dass bei ihm an kein Porträt gedacht werden kann, wie es denn auch von den zwei andern jedenfalls in der Person zu trennen ist[2].

Auch die ideale Schleierbüste mit Stirnkrone auf einem Cameo bei Fulvius Ursinus (abg. Faber Illustr. imagg. Nr. 79), die jetzt verschollen[3], hat sicherlich nichts mit Julia zu thun. Ein ähnlicher Kopf bei Cades V. 303 wird ebenso willkürlich Livia genannt.

Mit so geringen und zweifelhaften Hilfsmitteln ist es nicht möglich, etwanige Monumentalbildnisse der Julia zu bestimmen. Selbst ganz subjective Vermutungen können nicht auf sie begründet werden, es müsste sich denn, wie wir es ähnlich bei Octavia postuliert, eine Statue oder Büste finden, welche neben der ungefähren Haartracht der Münzen besonders anmutige Gesichtsformen und eine deutliche Familienverwandtschaft mit Augustus zeigte.

---

[1] Diese auch bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 138.

[2] Von Nr. 203 befindet sich eine Replik im Berliner Museum.

[3] Vgl. Köhler Ueber die geschnittenen Steine mit Künstlernamen. Ges. Schr. III. p. 113.

Dass die von Mongez als Julia gegebene Pariser Statue mit dem Aehrenkranz (Descr. du Louvre Nr. 77; abg. Mongez Icon. rom. pl. 20. 1—3)[1], welche ganz in eine befranste Palla gehüllt, das Gewand über dem Busen lüftet, diese Requisite nicht besitzt, liegt auf der Hand. Der Kopf hat musenartige, ideale Züge und würde ohne das damit verbundene Körper- und Gewandmotiv kaum für ein Porträt genommen werden dürfen. Er ist aber aufgesetzt und seiner Kleinheit nach gar nicht zum Torso gehörig, wie auch das erhaltene Attribut in der Linken meines Erachtens keine Kornähren darstellt[2].

Aehnlich verhält es sich bei der in den Gesichtszügen verwandten, ebenfalls mit dem Aehrenkranz dargestellten Statue des Braccio nuovo Nr. 94 (abg. Chiar. II. 8)[3], welche von Helbig für Julia erklärt worden ist[4]. Nur fällt hier der Porträtcharakter des Gewandmotivs weg, indem sie den meist nur für Idealstatuen verwendeten ärmellosen Doppelchiton der attischen Jungfrauen trägt, den sie im Gange leicht mit der Linken emporzieht; daher gewöhnlich als Spes gedeutet. Indes ist nach dem Aehrenkranz des (wohl zugehörigen) Kopfes eher Kora gemeint. Dass sie „entschieden" als Porträt zu fassen sei, kann ich ohne erneute Betrachtung des Originals nicht unterschreiben. Und was speciell die Beziehung auf Julia betrifft, so ist ihr nach Verwerfung der vorigen Statue jede Grundlage entzogen. Es scheint überhaupt nicht eben wahrscheinlich, dass im Zeitalter des Augustus eine Person von notorischer Sittenlosigkeit wie Julia grade als Ceres oder Proserpina sollte dargestellt worden sein, und ferner, dass sich von ihren Statuen grade nur die so gefassten sollten erhalten haben.

Derselben durchaus mangelhaften und unzulänglichen Begründung

---

[1] Mus. Nap. III. 13; Bouillon II.; Clarac pl. 310.

[2] Mongez behauptet (Icon. rom. II. p. 72), Visconti habe die Statue den Münzen nach so benannt. Derselbe scheint aber vielmehr davon ausgegangen zu sein, dass sie das gleiche Bewegungsmotiv (Erhebung des Gewandes bis zur Kniehöhe) und die gleiche Idealität wie die drei oben erwähnten Pariser Gemmen zeigt. Wenigstens wäre dies, die Juliabedeutung der Gemmen vorausgesetzt, ein viel besserer Grund, als die angebliche Aehnlichkeit mit den Münzen. Oder sind die Gemmen zu Visconti's Zeit noch nicht auf Julia bezogen worden? Wie dem sein mag, so fällt dieses Motiv allerdings jetzt für Julia völlig ausser Betracht. Denn einmal ist die Bedeutung der Gemmen ganz zweifelhaft, und dann ist das Motiv, wenn auch äusserlich beide Male dasselbe, doch seinem eigentlichen Sinne nach auf den Gemmen und bei der Statue total verschieden; dort mit einem deutlich ausgedrückten Zweck verbunden (Blumen oder Kinder tragend oder einen Mohnstengel haltend), hier ein blosses Zierlichkeitsmotiv. S. Nachtrag.

[3] Clarac pl. 432. 783.

[4] Arch. Ztg. 1863, p. 30.

begegnen wir bei den auf Julia bezogenen Büsten, von denen denn auch keine einzige mit der andern in der Person identisch. Doch wird im Ganzen nicht so viel Missbrauch mit ihrem Namen getrieben, wie mit dem der Livia. Am bestimmtesten haftet der Name an einer Florentiner und an einer Berliner Büste.

Die Florentiner in den Uffizien Nr. 49 (Dütschke A. B. III. Nr. 131)[1] ist ein sonst nicht mehr vorkommendes Porträt mit glatt gekämmtem, hinter den Ohren umgeschlagenem und dann in einen abwärts gerichteten Wulst geknotetem Haar. Das Gesicht zeigt volle, doch jugendliche Formen, schmale nach aussen abwärts gezogene Augen, eine gerade Nase und ein senkrechtes Profil. Nach Dütschke von interessanter Aehnlichkeit mit Augustus, was eine durchaus subjective Behauptung, obgleich schliesslich der Name darauf beruhen wird. Ich gestehe mit dem besten Willen keine solche Aehnlichkeit haben entdecken zu können. Abgesehen von den Ohrrändern ist der Kopf vollkommen erhalten, auf ungebrochenem Bruststück, an dem nur die linke Schulter fehlt; das Ganze in eine grössere moderne Büste von buntem Marmor eingelassen. Allein der Charakter der Arbeit. die Behandlung des Haares, die Unterhöhlung der den Chiton tragenden Schulterschnur, welche teilweise frei vom Gewande abspringt, sowie die auffallend gute Erhaltung machen den Kopf überhaupt verdächtig.

Relativ noch eher zu dem Namen berechtigt scheint mir die Berliner Büste Nr. 433 (abg. p. 114, Fig. 15), die jüngere der zwei Polignac'schen sog. Julien, von denen wir die ältere bei Anlass der Livia besprochen haben (oben p. 104). Ihre Haare sind über der Stirn in einen künstlichen, fruchtbüschelartigen Knoten geschlungen, von welchem eine glatte Flechte rückwärts über den Scheitel (auf der Abbildung nicht sichtbar) und je ein gedrehter Strang seitwärts nach hinten in den breiten zopfartigen Knauf läuft. An den Schläfen sind sie aufwärts gekämmt, so dass die Ohren frei bleiben. Dieser Kopf ist nicht nur im Allgemeinen ein mutmassliches, ja man kann sagen ein offenkundiges Denkmal der augusteischen Zeit, sondern er erinnert in der Frisur unmittelbar an die Julia-Diana der Mariusmünze (Taf. XXXII. 15), und in der Künstlichkeit derselben an die Putzsucht und Eitelkeit der Kaisertochter. Ob man freilich in den Stirnlöckchen der Mariusmünze eine bestimmte Absicht erkennen und ihnen typische Bedeutung geben darf, steht sehr dahin. — Ein ähnlicher (identischer?) Kopf im Museo Chiaramonti Nr. 424. A. (s. oben pag. 111, Nr. 4).

[1] Phot. Brogi 11276; Gypsabguss in d. Ec. d. beaux arts zu Paris.

Sicher keine Julia[1], wenn auch dem julisch-claudischen Zeitalter angehörig, etwa vom Charakter einer Balbustochter, ist der vortreffliche Ostienser Kopf im Mus. Chiaramonti Nr. 418, der im Jahre 1855 ausgegraben wurde. Er stellt eine circa 40jährige Matrone dar, von realistischen Zügen, mit gross gewelltem Haar, unter dem Zierlöckchen an den Schläfen hervortreten. Von besonderer Formenschönheit oder von Aehnlichkeit mit Augustus ist nichts zu bemerken.

Die früher auf Julia, jetzt eher auf Livia gedeutete Büste in Mantua Nr. 64 (abg. Labus Mus. di Mant. I. 38)[2], sowie die in Wien Nr. 146 (abg. v. Sacken, Die ant. Sculpt. Taf. 22) und die in Dresden Nr. 130 (abg. Augusteum Taf. 121. 2) sind von zweifelhaftem Porträtcharakter, ihre Benennung jedenfalls in keiner Weise durch die Münzen zu rechtfertigen. Die Mantuaner bekränzt, die Wiener mit venusartiger Anordnung des Haares, der Dresdner Kopf mit hoher Stirnkrone und wahrscheinlich modern.

Keiner Widerlegung bedürfen Bezeichnungen wie die der Neapler Büste, welche Duruy (Hist. des Romains IV. p. 120) als Julia Augusti hat abbilden lassen, eine Büste des 3. Jahrhunderts, die jene Taufe bloss der Verwechslung mit Julia Domna verdankt, unter welchem (übrigens auch nicht richtigen) Namen sie in den Katalogen verzeichnet ist.

Cajus und Lucius Caesar. Agrippa Postumus.

Cajus und Lucius[3] waren die zwei älteren Söhne des Agrippa und der Julia, jener im Jahre 20, dieser im Jahre 17 v. Chr. geboren, beide gleich nach der Geburt des letzteren von Augustus adoptiert und mit dem Beinamen Caesar ausgezeichnet. Früh durch übertriebene Ehren verwöhnt, wurden die Knaben üppig und übermütig[4], was selbst den Augustus verdross, doch ohne dass er ihnen

[1] Wie Pietro Ercc. Visconti meinte.

[2] Dütschke A. B. IV. 651.

[3] Vgl. über sie bes. Höck Röm. Gesch. I. 2. p. 35 ff.

[4] Dio LV. 9.

deshalb seine Gunst entzog. Ihr Stiefvater Tiberius sah sich in zweite Linie gesetzt und zog sich schmollend nach Rhodus zurück (6 v. Chr.).

Cajus, der allgemein als Reichserbe galt, wurde in seinem 18. Jahre, nachdem er vorher noch mit Livilla, der Schwester des Germanicus, verlobt worden war, unter dem Titel eines Proconsuls für Asien nach dem Orient geschickt. Hier führte er, geleitet von einsichtigen Ratgebern, glückliche Kriege gegen die Nabatäer, Parther, Armenier, wurde aber zuletzt verwundet und krank, und begehrte ins Privatleben zurückzutreten. Auf der Heimreise starb er in Lykien (4 n. Chr.), erst 23 Jahre alt.

Bereits 1½ Jahre früher war auch Lucius, als er eben im Begriff war sich nach Spanien zu den Legionen zu begeben, 18jährig in Massilia gestorben. Die Colonie Pisa errichtete ihrem jugendlichen Patron ein prächtiges Grabdenkmal und gründete ihm ein jährliches Totenfest, das später auch auf Cajus ausgedehnt ward[1].

Was die Menge der ihnen einst errichteten Statuen betrifft, so darf man als sicher annehmen, dass beide in dieser Beziehung nicht hinter Marcellus zurückstanden. Sie nahmen als Adoptivsöhne des Augustus und als zweifellose Reichsnachfolger denselben Platz ein wie jener, und standen noch um eine Stufe höher in ihrer Eigenschaft als leibliche Enkel des Kaisers. So kommen denn auch Münzen mit ihrem Bildnis vor, was bei Marcellus nicht der Fall ist. Ausserdem mochte die ausserordentliche Gewalt, mit der Cajus in Asien bekleidet war, in den dortigen Ländern mehrfach zu Ehrenbezeugungen Anlass geben. Wenn dem Lucius, der Asien niemals betreten, schon in seinem 14. Jahre eine Statue in Nikomedien errichtet wurde[2], welcher gewiss andere in anderen Städten des Orients nachfolgten, wie viel mehr lassen sich solche von Cajus in eben diesen Ländern, und wie viel solche von beiden in Rom und in Italien erwarten[3].

Die erwähnten Münzbildnisse sind nun allerdings wenig zahlreich und von untergeordnetem ikonographischem Wert, meist in kleinem Massstabe auf ein und derselben Münzseite einander gegenüber gestellt, oft noch mit dem ihrer Mutter Julia zusammen. Hervorzuheben ist die früher auf Augustus bezogene

[1] Vgl. Noris Cenotaphia Pisana in Graev. Thes. VIII. 3.

[2] S. die jetzt zerstörte Inschrift bei Perrot Explor. arch. de la Galatie et Bithynie I. p. 4.

[3] Durch Inschriften sind uns Statuen des Cajus und des Lucius in Athen bekannt. Der erstere war als neuer Ares dargestellt (C. I. Gr. I. 311). Die Statue des letzteren stand auf dem Marktthor daselbst (C. I. Gr. I. 312).

Goldmünze (auch als Denar geprägt) mit dem blossen Kopf des Cajus (Taf. XXXII, 16)[1]; letzterer von edler Form, etwa an einen griechischen Athleten erinnernd[2]. Alle übrigen in Betracht kommenden Münzen sind auswärts geschlagen. — Für den Kopf des Lucius möchten die achäischen Mittelbronzen (Coh. I. p. 183) am ehesten massgebend sein. Doch ist schwer zu sagen, worin er sich z. B. von einem jugendlichen Augustus unterscheide. — Cajus und Lucius in ganzer Figur (Toga), als *principes juventutis*, auf Goldstücken aus dem Jahre 2 v. Chr. (Cohen I. p. 69, Nr. 42 f.) und anderswo.

Wenn also aus dieser Quelle, wenigstens für sich allein, nichts zu schöpfen ist, so kommen als weitere Anhaltspunkte für die Bestimmung ihrer Bildnisse wie bei Marcellus das jugendliche Alter (bei Cajus nicht über 23, bei Lucius nicht über 18 Jahre) und die präsumtive Aehnlichkeit mit uns bereits bekannten Personen, hier die mit ihrem Vater Agrippa oder mit ihrem Grossvater Augustus, hinzu. Für die Aehnlichkeit mit Agrippa liegt in einer Stelle des Macrobius ein allerdings spätes, im übrigen aber unverdächtiges Zeugnis vor[3]; nur wird nicht specialisiert, worin sie hauptsächlich bestanden habe. — Ausserdem würde es sehr zu Gunsten des Cajus und Lucius ins Gewicht fallen, wenn sich unter den Denkmälern dieser Art zwei zusammengehörige Büsten oder Statuen fänden, die durch ein offenbar verwandtschaftliches Verhältnis sich als Brüder kennzeichneten. Ja es wird sich ohne dieses dritte Moment wohl überhaupt niemals eine Conjectur aufstellen lassen, die auf grösseren Beifall rechnen darf.

P. Erc. Visconti hat in zwei trefflichen Kinderbüsten des Museo Chiaramonti Nr. 417 und 419, welche bei Sta. Balbina auf dem Aventin gefunden sind, den Cajus und Lucius Caesar vermutet, indem er Stil, Haartracht und Aehnlichkeit mit den Münzen dafür geltend macht. Es sind lebendig gearbeitete Brustbilder aus dem Anfang der Kaiserzeit und zwar unverkennbar Brüder, der eine von ca. fünf, der andere von ca. sieben Jahren, mit runden, nur nach unten etwas zugespitzten Gesichtern, schlichtem Haar und abstehenden Ohren. Das ist indes Alles, was gesagt werden kann. Von Aehnlichkeit mit den Münzen zu sprechen, ist pure Willkür.

Mehr im Knabenalter, ca. 12- und 14jährig, zwei interessante

---

[1] Cohen I. p. 181. 1.

[2] Z. B. an den schönen Bronzekopf der Glyptothek in München (abg. Arch. Zeitg. 1883 Taf. 14. 3).

[3] Macr. Sat. II. 5: *Idem (Augustus) cum ad nepotum turbam similitudinemque respexerat, qua repraesentabatur Agrippa, dubitare de pudicitia filiae erubescebat.*

und wohlerhaltene Köpfe in Berlin Nr. 414 und 415, wiederum von frappanter gegenseitiger Aehnlichkeit, mit länglichter Kopfform und abfallendem Kinn; beide nach rechts gewandt. Ob Brüder gemeint sind, oder nicht vielmehr die gleiche Person in verschiedenem Alter, ist schwer zu sagen. Julischer Charakter oder eine sichtbare Verwandtschaft mit Agrippa ist keine vorhanden; sie sind auch schon aus Stilgründen wohl später zu setzen.

Ebensowenig liegen Anhaltspunkte für Cajus und Lucius vor bei den Büsten eines Knabenpaars in Wilton House (Michaelis Ancient Marbles p. 711, Nr. 191 u. 194) und eines ähnlichen in Blundell Hall (Michaelis a. a. O. p. 371, Nr. 182. 183), oder gar bei zwei Büsten des Museo Torlonia Nr. 431 u. 432, oder bei zwei herculanischen Bronzeköpfen in Neapel (abg. Bronzi d'Erc. 51 und 52, 53 u. 54)[1]. Die Neapler stellen Jünglinge dar von unter sich total verschiedenem Typus. Der eine (Lucius) stimmt zufällig mit der seither dem Cajus vindicierten Münze, ist aber in Wahrheit ein Exemplar des sog. Doryphoros.

Mir selbst hat sich der Gedanke an die Enkel des Augustus mehr als irgendwo sonst aufgedrängt bei zwei vortrefflichen und wunderbar schön erhaltenen Marmorbüsten im königl. Schloss zu Madrid (salon de Embajadores), die nicht bei Hübner verzeichnet und bis jetzt auch weder publiciert noch abgegossen sind[2]. Ihre unverkennbare Verwandtschaft mit Augustus, die sich bei der einen bis auf den Wurf der Haare erstreckt, ihr brüderlicher Typus und die auf die beste römische Kunstzeit weisende Arbeit scheinen die Beziehung auf sie in hohem Grade zu befürworten. Einen kleinen Haken bildet nur die Stelle des Macrobius, wonach bei den Kindern des Agrippa nicht sowohl die grossväterlichen als die väterlichen Züge hervortraten. Anklänge an Agrippa aber sucht man bei unseren Köpfen vergebens.

Bei Einzelköpfen, wo man auf das Kriterium des Alters und der Geschlechtsverwandtschaft beschränkt ist — denn das der Münzen kommt in der That kaum in Betracht —, ist Sicherheit der Bestimmung von vornherein ausgeschlossen. Wir können aber keinem einzigen der bisher gemachten Vorschläge auch nur Wahrscheinlichkeit beimessen.

---

[1] Roux u. Barré Herc. u. Pomp. V. 2. Ser. Taf. 16.

[2] Ich glaube in Folge gemeinschaftlich mit Hrn. Prof. Hübner vorgenommener Untersuchung trotz der merkwürdigen Frische ihrer Epidermis für ihre Echtheit einstehen zu können.

Eine jugendliche Feldherrnbüste des Louvre (abg. Bouillon II.)[1], mit Schwertriemen und Mantelzipfel auf der linken Schulter, ist von Visconti früher Lucius Caesar genannt, später als solcher wieder aufgegeben worden.

Eine Knabenbüste in Parma (Dütschke A. B. V. Nr. 870), die man ihrer Kopfform wegen früher als Diadumenian[2] bezeichnete, bis sie P. Erc. Visconti als L. Caesar publicierte (in der Gaz. arch. 1879, pl. 9. p. 61), stammt allerdings eher aus augusteischer Zeit als aus dem 3. Jahrhundert, aber deswegen ist es noch kein Julier. Das Büstenstück mit Chlamys über der Schulter, welches Visconti in Mitleidenschaft zieht, ist modern.

Der Jünglingskopf in Wien Nr. 125 (als C. Caesar phot. abg. bei v. Sacken Die ant. Sculpturen Taf. 26. 1) mit dichtem, leicht gescheiteltem Haar, von dem zwei Büschel in die Stirn fallen, bleibt vorerst besser namenlos (vgl. p. 125 oben). Die Berufung auf die Goldmünze des Cajus ist unstatthaft; die Arbeit verdächtig.

Die Knabenbüste in Madrid (Hübn. Nr. 228 „vielleicht einer der beiden Cäsaren Cajus und Lucius") hat wenigstens julischen Charakter.

Der sog. Cajus Caesar in Lowther Castle (Michaelis Anc. Marb. p. 491. Nr. 22) und der sog. Lucius Caesar in der Eremitage zu Petersburg (Nr. 254) sind mir bloss durch die Kataloge bekannt.

Sicher abzuweisen ist der Name Cajus:

Bei dem Jünglingskopf von Ostia im Mus. Chiaramonti Nr. 365, mit lockigem, von einer Binde umwundenem Haar; wahrscheinlich nach der Goldmünze so genannt.

Bei der nackten Jünglingsstatue in Villa Albani Nr. 120 (abg. Guattani Mon. ant. 1786 Febr. Taf. 2)[3], welche sich mit dem linken Ellenbogen auf eine kleine dorische Säule stützt; so genannt nach einer Florentiner Gemme, deren Deutung selber ganz ohne Halt.

Und ebenso der Name Lucius:

Bei der togabekleideten Knabenstatue von Telesa in Neapel (abg. Clar. pl. 931)[4], wo der Kopf modern.

Schliesslich mag noch bemerkt werden, dass Longpérier und einige seiner Landsleute (de Witte, Fr. Lenormant) sich darin ge-

---

[1] In der Description du Louvre kann ich sie nicht finden. Sie war bis zu den kürzlich vorgenommenen Umbauten im Corridor der Melpomene gegenüber der Pallas von Velletri aufgestellt.

[2] Denn das ist ja wohl unter „Diadumenus" gemeint.

[3] Missverstandener Massen als J. Caesar bez. bei Clarac pl. 911.

[4] Duruy Hist. des Rom. IV. p. 105.

fielen, kleine Togafigürchen mit jugendlichen Köpfen für die Enkel des Augustus in Anspruch zu nehmen[1], z. B. 3 kleine Bronzen des Louvre (Longpérier Not. des bronzes Nr. 644—646) und eine in Syrien gefundene Silberstatuette des Prinzen Czartoryski (abg. Gaz. archéol. 1880. pl. 24, vgl. p. 142). Wenn man überhaupt dergleichen physiognomische Nullen mit ins Gebiet der Ikonographie ziehen will, so wären höchstens etwa die beiden togabekleideten Jünglinge auf der Rückseite des Augustusaltars im Vatican, Belvedere Nr. 45 (oben p. 45, Nr. 99) an dieser Stelle zu erwähnen.

Geschnittene Steine. — Es liegt in der Natur der Sache, dass man hier noch mehr als bei den statuarischen Denkmälern auf Brüdertypen angewiesen ist, um mit einigem Recht auf Bildnisse des Cajus und Lucius schliessen zu dürfen. Einzelköpfe könnten nur dann in Frage kommen, wenn sie sich als unmittelbare und offenkundige Wiederholungen der Münzen zu erkennen gäben, wovon mir keine Beispiele bekannt sind.

Erwähnenswerte, d. h. nicht vollkommen willkürlich hierhergezogene Darstellungen sind:

a. Der doppelseitige Sardonyx in Florenz (abg. Mus. Flor. Gemm. I. tav. 2, Nr. 10)[2]: Zwei sich gegenüberstehende jugendliche Köpfe mit der Chlamys um den Hals; auf dem Revers die lupa mit Romulus und Remus, wodurch nach der gewöhnlichen Erklärung die Anwartschaft der beiden Jünglinge auf den Kaiserthron angedeutet sein soll[3].

b. Zwei Cameen im Cab. des médailles zu Paris (Chab. Nr. 204 u. 205)[4], von ungefähr gleicher Grösse, aber von verschiedenem Stein und Relief, mit je einem Kopf en face, mögen ihrem Gegenstand nach in den Anfang der Kaiserzeit gehören. Nr. 204 erinnert stark an den Kopf des Germanicus von Veji im Lateran (Taf. IX).

Von den betreffenden Abdrücken bei Cades zeigt die Glaspaste Nr. 319 zwei sich gegenüberstehende Jünglingsköpfe mit den griechischen Beischriften Kissos und Sodala, welch letztere ebenso gut die Dargestellten als etwas anderes bezeichnen können[5]. — Die neben

---

[1] Ob mit Bezug auf die oben erwähnten Goldstücke, wo sie als *principes juventutis* so dargestellt sind?

[2] Duruy Hist. des Rom. IV. p. 234.

[3] Vgl. Bachofen in den Annal. d. Inst. 1867. p. 194.

[4] Der erstere abg. bei Lenormant Icon. VI. 17, beide bei Duruy a. a. O. III. p. 747.

[5] S. Brunn Gesch. d. gr. Kstler. II. p. 618.

oder hinter einander gestellten Köpfe auf Nr. 320 scheinen dem verschiedenen Costüm nach gar nicht Brüder zu sein.

Agrippa Postumus[1]. — Der dritte Sohn des Agrippa und der Julia, M. Pup. Agrippa[2], wurde einige Monate nach dem Tode seines Vaters geboren (12 vor Chr.). Augustus stellte ihn nicht auf die gleiche Linie mit seinen Brüdern, sondern adoptierte ihn erst, als dieselben gestorben waren (4 n. Chr.), und auch dann nur zusammen mit Tiberius, was nicht verfehlte, die beiden Prätendenten mit einander zu verfeinden. Der Grund, warum Augustus sich nicht ausschliesslich seinem Enkel zuwandte, lag teils an dem Prinzen selbst, welcher, aller höheren Bildung bar, nur auf seine Körperstärke trotzte[3], theils an den Intrigen der Livia zu Gunsten ihres Sohnes. Wahrscheinlich in Folge der letzteren wurde Agrippa im Jahre 7 n. Chr. nach Surrentum und bald darauf nach Planasia verbannt. Hier soll Augustus kurz vor seinem Tode, ohne Wissen der Livia, ihn noch einmal besucht und zärtliche Reden mit ihm getauscht haben. Tiberius liess ihn gleich bei seinem Regierungsantritt ermorden (14 n. Chr.).

Etwanige Statuen sind ihm ohne Zweifel am ehesten in den drei Jahren zwischen seiner Adoption und seiner Verbannung, dem 16—19ten seines Lebens, errichtet worden. Aus dieser Zeit werden auch die paar Münzen stammen, die seinen Kopf zeigen, darunter die von Korinth (abg. Cohen I. p. 187). Sie sind indes von so rohem Gepräge, dass selbst bei besseren Aussichten als bei den wirklich vorhandenen mit ihrer Hilfe keine Deutungsversuche gemacht werden könnten.

Wenn P. Erc. Visconti in einem flaumbärtigen Porträtkopf des Museo Chiaramonti (Nr. 424) den Agrippa Postumus vermuten möchte, so beruht dies ganz nur auf der unerwiesenen Annahme, dass die mitgefundenen Kinderköpfe (s. oben p. 133) den Cajus und Lucius darstellen. Es ist aber schon zum voraus unwahrscheinlich, dass, wo die Büsten der drei Brüder mit einander gruppiert waren, Agrippa, der jüngste unter ihnen, in höherem Alter als jene dargestellt gewesen sei.

---

[1] Vgl. Höck Röm. Gesch. I. 2. p. 110.

[2] Corp. I. L. 2. 1528 u. Inscr. R. N. 2293.

[3] Tac. Ann. I. 3; vgl. Dio LV. 32.

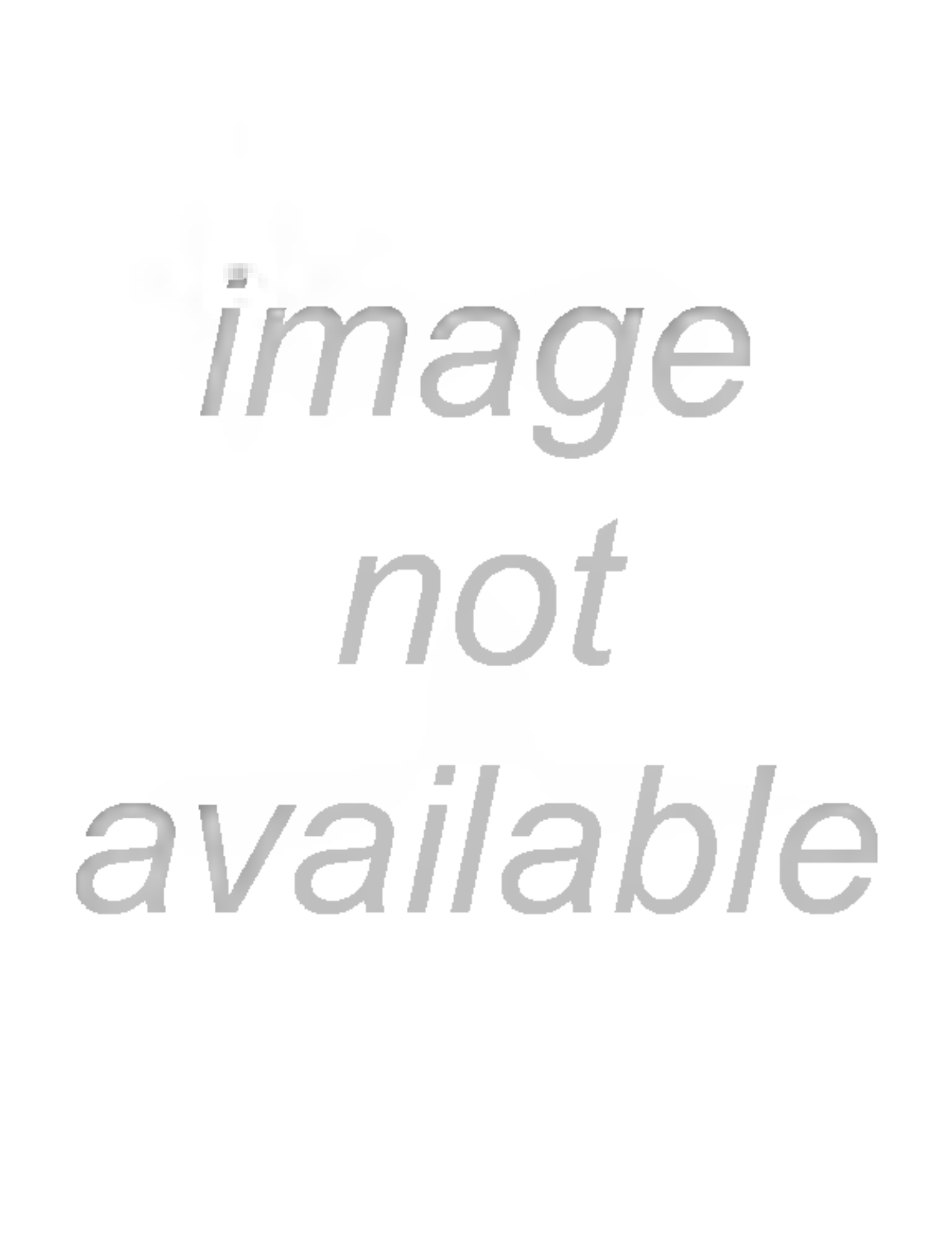


image
not
available

4. Nach dem Tode der Cäsaren Cajus und Lucius wird Tiberius zusammen mit Agrippa Postumus von Augustus adoptiert.
4 und 5. Tiberius Oberfeldherr in Norddeutschland (Elbe).
6–9. Aufstand der Dalmatier und Pannonier, nach schweren Opfern von Tiberius unterdrückt. Letzterer abermals mit einem Triumphe belohnt.
12. Tiberius feiert den wegen der Varusschlacht verschobenen Triumph über die Pannonier.
14. Tod des Augustus. Regierungsantritt des Tiberius (55 Jahre alt). Aufstand der Legionen in Deutschland und Pannonien, von Germanicus und dem jüngeren Drusus unterdrückt.
Beginn der Anklagen wegen Hochverrats.
16. Rückberufung des Germanicus.
19. Tod desselben in Syrien.
23. Emporkommen des Prätorianerhauptmanns Sejanus. Tiberius schenkt ihm unbegrenztes Vertrauen.
Der jüngere Drusus auf Sejans Anstiften durch Livilla vergiftet.
Wendepunkt zum Schlimmeren (Tac. Annal. IV. 6).
26. Tiberius zieht sich nach Capri zurück. Herrschaft des Sejan.
29. Tod der Livia. Agrippina verbannt.
31. Sturz des Sejan. Sein Nachfolger Macro. Massenhafte Hinrichtungen (Livilla).
37. (16. März.) Tod des Tiberius bei Misenum im 78sten Lebensjahre.

Charakter[1]. — Tiberius war von väterlicher und von mütterlicher Seite ein Claudier und als solcher von jenem vornehmen Stolze beherrscht, der das höchste Mögliche erreichen, es aber auch nur seinem eigenen Verdienste verdanken will. Von Natur ernst und schweigsam, schon in seiner Jugend „der Alte“ genannt, war er persönlich nicht liebenswürdig; in Folge der widrigen Schicksale seines Lebens wurde er verbittert, finster und verschlossen, gegen das Ende desselben von Misstrauen und Menschenverachtung erfüllt. Die dominierende Eigenschaft seines Geistes war, wie bei Augustus, ein scharfer Verstand, neben dem aber ein Hang zum Mysticismus und Aberglauben sich geltend machte. Seine Regentenpflichten übte er mit musterhafter Treue. Er war allen Geschäften gewachsen, ein

[1] Auf Grund des Tacitus ungünstig beurteilt von Höck Röm. Gesch. I. Abt. 3; günstiger von Schiller Gesch. d. röm. Kaiserzeit I. 1. p. 248 und Ranke Weltgeschichte III.

ebenso thatkräftiger Wahrer der Ordnung und des Friedens, als vortrefflicher Verwalter, namentlich der Finanzen. Als Feldherr ohne die glänzenden Eigenschaften seines Bruders, war er doch ein vorzüglicher Militär, bedachtsamer als jener, stets nur von der Zweckmässigkeit, nie von seinem Ehrgeiz geleitet. Seine Lebensgewohnheiten trugen den Stempel bürgerlicher Einfachheit. Die Fabeln von seinen Ausschweifungen auf Capri werden durch die bis ins hohe Alter andauernde Gesundheit und Kräftigkeit seines Körpers widerlegt. Ranke fasst die Summe seines Wesens in die Worte zusammen: „Ein grosser Mann war er nicht, aber ein geborener Herrscher“ [1].

Aeusseres. — Tiberius, heisst es bei Sueton [2], hatte einen stattlichen und kräftigen Körperbau, der das gewöhnliche Mass überragte. Um Brust und Schultern war er breit; auch die übrigen Glieder bis zu den Füssen herab waren ebenmässig und in richtigem Verhältnis. Die linke Hand war beweglicher und stärker, von so festem Gelenk, dass er einen frischgefallenen und gesunden Apfel mit dem Finger durchbohren, das Haupt eines Knaben oder auch eines Jünglings durch einen Schneller verwunden konnte. Er hatte eine weisse Haut und trug am Hinterkopf längeres Haar, so dass es auch den Nacken bedeckte, was als Familieneigenheit galt. Seine Gesichtsformen waren edel, nur oft durch plötzlich ausbrechende Geschwüre entstellt; mit sehr grossen Augen, welche, was merkwürdig, auch des Nachts im Finsteren sahen, doch nur auf kurze Zeit, wenn sie soeben vom Schlaf sich öffneten; nachher verloren sie ihre Kraft wieder. Er gieng mit steifem Nacken einher, den Kopf zurückgebogen, mit strenger Miene und meist schweigend. Sprach er, so geschah es langsam und begleitet von einem gewissen sanften *(molli)* Spiel der Finger.

Diese Schilderung kann im Allgemeinen als ziemlich zuverlässig angesehen werden, da sie nirgends dementiert, in einzelnen Punkten mehrfach bestätigt wird. Auch Vellejus spricht von der *celsitudo corporis* des Tiberius und sagt, dass er mit seinem Bruder Drusus an Schönheit gewetteifert habe [3]. Dio [4] und Plinius [5] erwähnen die Eigentümlichkeit seiner Augen, Tacitus [6] seine Geschwüre u. a. Wenn Tacitus, wie auch Dio [7], zugleich von seinem kahlen Scheitel reden,

[1] Ranke Weltgesch. III. p. 83.
[2] Suet. Tib. 68.
[3] Vell. II. 94. 97.
[4] Dio LVII. 2.
[5] Plin. H. N. XI. 143.
[6] Tac. Annal. IV. 57.
[7] Dio LVIII. 19.

so beziehen sie dies ausdrücklich auf die letzten Jahre seines Lebens. „Denn seine hohe Gestalt war mager geworden und gekrümmt, der Scheitel kahl, das Gesicht voll Blattern und meistens mit Pflastern beklebt“ [1]; eine übrigens offenbar missgünstige und daher übertriebene Schilderung, wie man schon aus der beigefügten Behauptung sieht, die Scham über dieses Aussehen habe ihn in die Zurückgezogenheit von Capri getrieben. Ein solches Schattenbild des Tiberius hätte nicht kurz vor dem Tode noch in der Arena einen Eber mit dem Wurfspiess durchbohren können [2]. Vielmehr gilt auch für den greisen Herrscher noch die kurze Charakteristik, welche Julian von ihm giebt: „Als dritter erschien Tiberius, würdig und Scheu einflössend, Besonnenheit und Mannhaftigkeit im Blick vereinigend“ [3].

Auf den MÜNZEN ist das Bildnis des Tiberius in quantitativer und qualitativer Beziehung viel weniger gut vertreten als das des Augustus oder der übrigen julisch-claudischen Kaiser. Für Grossbronzen ist man fast allein auf die im Jahre 10 n. Chr. zu Lyon geprägten Stücke, mit dem Altar des Augustus auf dem Revers, angewiesen (abg. Taf. XXXII. 19 [4]). Tiberius war damals 52 Jahre alt, erscheint aber auf denselben jünger, oft mit einem kurzen Wangenbart, der vielleicht als Trauer für die Varusschlacht des vorhergehenden Jahres zu fassen ist. Indes auch auf den in seinen letzten Lebensjahren (34 und 36 n. Chr.) geschlagenen Mittelbronzen (abg. Taf. XXXII. 18. 20) [5] treten nur selten die Anzeichen des höheren Alters hervor, und niemals in einem kahlen Scheitel, wie es der historischen Wirklichkeit entsprechen würde. Die durchschnittlich wiederkehrenden Züge sind eine flache Scheitellinie, eine gradaufsteigende, nach oben eher vortretende Stirn, eine kräftige, meist gebogene, bisweilen sogar höckerige Nase, die mit jener einen entschiedenen Winkel bildet, ein zwischen Kinn und Nase leicht zurücktretender Mund. Das Haar bald schlicht, bald gebüschelt, nicht in einem Bogen, sondern in einem eckigen Ausschnitt die Stirn begrenzend, im Nacken vielleicht nicht so lang, wie man nach Sueton erwarten

[1] Tac. a. a. O.

[2] Suet. Tib. 72.

[3] Julian Caess. p. 309: *Τρίτος ἐπεισέδραμεν αὐτοῖς Τιβέριος, σεμνὸς τὰ πρόσωπα καὶ βλοσυρός, σώφρων τε ἅμα καὶ πολεμικὸν βλέπων.*

[4] Mongez. Icon. pl. 22, 6; Lenormant Icon. pl. IX. 2; Cohen I. p. 192 Nr. 28 ff.

[5] Cohen I pag. 192 Nr. 21, vgl. Nr. 12, Nr. 43.

sollte, aber auch nicht grade kurz und meist etwas nach vorn gestrichen.

Eine sehr schöne Darstellung des Tiberius in ganzer Figur, sitzend auf einem curulischen Stuhl, mit Opferschale und Scepter, zeigt die Grossbronze, welche der römische Senat im Jahr 22 n. Chr. prägen liess (abg. Taf. XXXIII. Nr. 1)[1] zum Dank für die Wiederherstellung der durch ein Erdbeben zerstörten Städte Kleinasiens[2]. Es ist ohne Zweifel eine Darstellung der Colossalstatue, die ihm eben hiefür beim Tempel der Venus genetrix errichtet worden war (siehe unten).

Mit Bezug auf die dem Tiberius einst errichteten Statuen ist es nicht uninteressant, sich daran zu erinnern, wie er sich selber diesen Ehrenbezeugungen gegenüber verhielt. Tacitus[3] lässt ihn im Jahre 25 n. Chr., als die Spanier das Beispiel der kleinasiatischen Städte nachahmen und ihm und seiner Mutter einen Tempel errichten wollten, im Senat eine Rede halten, welche eine fast catonische Gesinnung zur Schau trägt. „Die schönsten Tempel und Standbilder seien die im Herzen des Volkes, und diese allein unvergänglich. Denn die in Stein aufgeführten würden, wenn sich das Urteil der Nachwelt in Hass verkehrt, wie Grabstätten gemieden.“ Und diese Gesinnung scheint Tiberius im Allgemeinen, zumal am Anfang seiner Regierung, auch praktisch bethätigt zu haben. „Von all den vielen und grossen Ehrenbezeugungen, sagt Sueton[4], nahm er nur wenige und mässige an. . . . Tempel, flamines und sonstige Priester verbat er sich gänzlich, ebenso Statuen und Bildnisse, es sei denn, dass er ausdrücklich seine Bewilligung dazu gegeben. Auch liess er es nur unter der Bedingung zu, dass dieselben nicht unter die Götterbilder gesetzt, sondern einfach zum Schmuck des Hauses aufgestellt wurden . . . Den Vornamen Imperator, den Beinamen pater patriae und die Bürgerkrone, die ihm im Vorhof aufgehängt werden sollte, schlug er aus etc.“

Thatsache ist, dass Tiberius die Ehrenbezeugungen, die den Stempel der Schmeichelei trugen, hasste, weil er als gewiegter Menschenkenner wusste, dass damit nichts Wesentliches erreicht wurde. Das hinderte ihn jedoch nicht, dass er den seiner Stellung gebührenden Tribut von Ehre so gut wie sein Vorgänger entrichtet haben wollte,

[1] Cohen I pag. 189. 3.
[2] CIVITATIBUS ASIAE RESTITUTIS.
[3] Annal. IV. 37. 38.
[4] Suet. Tib. 26.

und dass er sogar mit einer gewissen Eifersucht darüber wachte, dass das richtige Verhältnis zwischen den ihm selbst dargebrachten Huldigungen und denen seiner Familienglieder und Diener nicht verschoben würde. Er trat bloss dem Uebermass entgegen. Das zu Wenig verdross ihn ebenso, wie das zu Viel seine Verachtung erregte. Es ist also trotz seiner relativ ablehnenden Haltung und trotz der notorisch geringen Kunstbeförderung, die unter ihm stattfand[1], kein Grund, anzunehmen, dass es nur wenig Bildnisse des Tiberius gegeben habe. Schon die massenhaften Ehrenstatuen, die dem Sejan errichtet wurden[2], sprechen dagegen; denn ihre Aufstellung zog im Durchschnitt ebenso viele des Kaisers nach sich[3]. Aber auch der Thatbestand, d. h. die Zahl der erhaltenen, würde dies nicht bestätigen, wie man nach Winckelmann meinen könnte[4]. Sind doch bloss an Marmorbildnissen — die jetzt sämmtlich untergegangenen ehernen bildeten ohne Zweifel die Mehrzahl[5] — noch über 40 Statuen und Büsten von ihm vorhanden, darunter verschiedene mit der angeblich verschmähten Bürgerkrone: Beweis genug, dass wir es mit den Worten des Sueton oder mit der Ablehnung des Tiberius nicht so genau nehmen dürfen[6].

Zu den bedeutendsten öffentlichen Denkmälern gehörte jedenfalls die schon erwähnte Colossalstatue beim Tempel der Venus genetrix[7], die man sich obiger Münze nach sitzend, mit Toga und Tunica bekleidet, zu denken hat.

Von einem ähnlichen Monument, welches zum Andenken an eben jenes Ereignis einige Jahre später (30 n. Chr.) zu Puteoli errichtet worden, ist bekanntlich die Basis mit den Figuren der vierzehn verschütteten Städte wieder gefunden worden, letztere hier in Relief gearbeitet, während sie den römischen Coloss als Statuen umstanden[8]. Dass die dazu gehörige Tiberiusstatue ebenfalls sitzend dargestellt

---

[1] *Modicus priratis aedificationibus ne publice quidem nisi duo opera struxit, templum Augusto et scenam Pompejani theatri; eaque perfecta, contemptu ambitionis an per senectutem, haud dedicarit.* Tac. Annal. VI. 45.

[2] Suet. Tib. 65; Dio LVIII. 2.

[3] Vgl. Tac. Annal. IV. 74: *Quanquam diversis super rebus consulerentur, aram clementiae, aram amicitiae effigiesque circum Caesaris ac Sejani censuere.*

[4] „Die Köpfe dieses Kaisers sind selten und weit seltener als die Bildnisse des Augustus." Winck. W. VI. 1. p. 233.

[5] Dio LVIII. 4.

[6] Vereinzelt findet sich die Bürgerkrone übrigens auch auf den Münzen, und zwar gleich im ersten Jahre seiner Regierung (vgl. Cohen I. p. 190. Nr. 10).

[7] Phlegon mirab. 13.

[8] Vgl. O. Jahn in d. sächs. Ber. 1851 p. 119 ff. Die Basis befindet sich jetzt in Neapel (abg. u. a. bei Overbeck Gesch. d. gr. Plast. II. p. 435).

war, muss nach der Form der Basis (breiter als tief) bezweifelt werden.

Privatbildnisse erwähnen gelegentlich Tacitus[1] und Dio[2]. Doch mag ihre Zahl allerdings in der Hauptstadt verhältnismässig eine geringere gewesen sein, da die grossen Familien ihm feindselig gesinnt waren und Tiberius nicht um die Gunst der Masse buhlte.

Dass man auch Siegelringe mit seinem Bildnis trug, geht, abgesehen von den erhaltenen Steinen, aus der Erzählung des Seneca vom Prätor Paulus und seinem Sklaven hervor[3].

Erhaltene Denkmäler.

I. Statuarisches.

Nr. 1. Kopf im capitolinischen Museum, Kaiserzimmer Nr. 4 (abg. Bottari II. 6)[4], auf Feldherrnbüste von weissem und rotem Alabaster. Mit geschwungenen Lippen und gespaltenem Kinn (ergänzt), die Stirn bis zu den Schläfen in einer horizontalen Linie von den Haaren begrenzt. Dem Alter nach etwa aus dem Anfang seiner Regierung. Nach den Herausgebern Winckelmanns[5] eine der besten Arbeiten in der Sammlung römischer Imperatoren in diesem Museo.

Nr. 2. Kopf ebenda Nr. 5, auf nacktem Bruststück, Nase, Scheitelhaare und Büste neu. Duplicat von Piperno und erst unter Melchiorri in die capit. Sammlung versetzt (Annal. d. Inst. 1840, p. 97). Zwischen zwanzig- und dreissigjährig, mit ziemlich vorspringendem Kinn, die Stirnhaare in einzelne Büschel geteilt, der Kopf etwas nach links geneigt. Von guter Arbeit.

Nr. 3. Angeblicher Kopf des Tiberius ebenda, obere Gallerie Nr. 62 (schlecht, d. h. allzu tiberianisch abg. Bottari II. 5), auf ungebrochenem nacktem Bruststück. Bloss die Nasenspitze neu. Jugendlich, mit breiter, flacher, wenig modellierter Stirn, geradem (!) Nasenrücken und gespaltenem Kinn. Bei entschieden claudischem Charakter doch ein zweifelhaftes oder schlechtes Tiberiusbildnis; ähnlich oder identisch mit einem Kopf im Büstenzimmer des Vaticans Nr. 330.

Nr. 4. Kopf im Museum des Conservatorenpalastes Nr. 45,

---

[1] Tac. Annal. IV. 64.
[2] Dio LVII. 24.
[3] Sen. De benef. III. cap. 26.
[4] Righetti Camp. I. 32. 3.
[5] W. W. VI. 2. p. 302.

mit senkrechtem Profil und vortretendem, sehr spitzem Kinn. Ob echt?

Nr. 5. Colossalkopf im Museo Chiaramonti Nr. 399, gleich der folgenden Statue 1811 in Veji gefunden. Tiberius als junger Mann mit breiter Stirn und spitzer Nase, der Mund etwas links ab-

Fig. 19. Tiberiusstatue von Veji im Museo Chiaramonti (s. Nr. 6).

wärts gezogen. Er wird von Braun (Mus. Roms p. 275) gerühmt; doch sind die charakteristischen Züge des Tiberius nicht gut getroffen.

Nr. 6. Ueberlebensgrosse sitzende Statue ebenda Nr. 400 (abg. Fig. 19)[1], von Veji, bis auf unwesentliche Teile (die Finger

[1] Guattani Mon. encycl. II. Tf. 13; Mus. Chiaramonti II. 27; Clar. pl. 925; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 290.

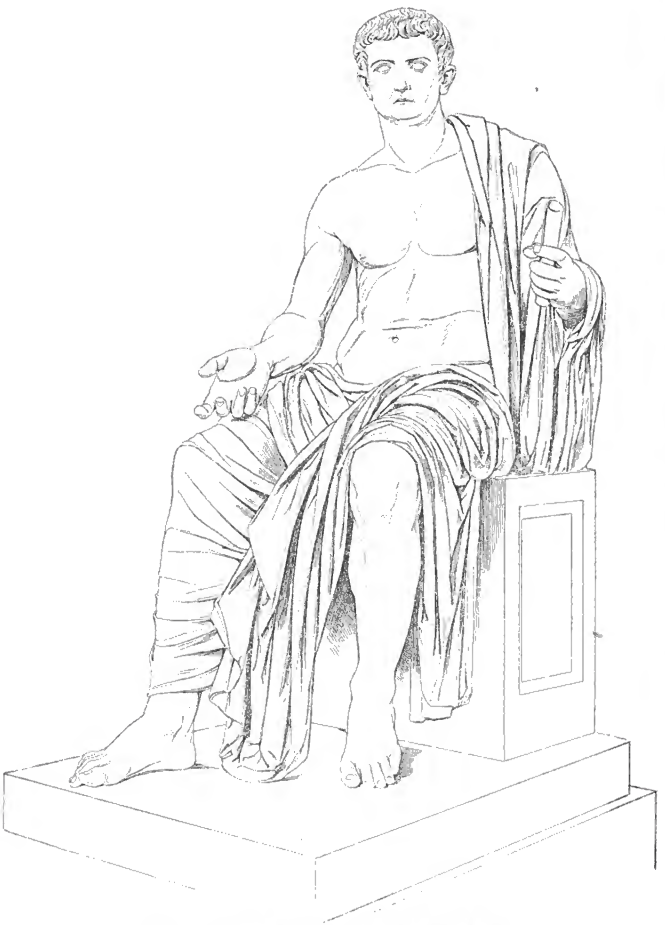


Fig. 20. Tiberiusstatue von Piperno im Museo Chiaramonti (s. Nr. 7).

der linken Hand mit dem Schwert) fast ganz erhalten; der mit Eichenlaub bekränzte Kopf zwar aufgesetzt, doch zugehörig. Tiberius trägt ein faltiges Paludamentum, das auf der rechten Schulter geheftet, über die linke zurückgeschlagen ist und unterwärts wieder den Schooss und das rechte Bein bedeckt. Auch hier ist er ziemlich jugendlich dargestellt, mit breiter, durch die Spitzen der Haare horizontal abgegrenzter Stirn und gebogener Nase. Die Mundwinkel und das Grübchen in der Einkehlung über dem Kinn markierter als an dem nebenstehenden Colossalkopf (Nr. 5).

Nr. 7. Sitzende Statue von gleicher Grösse ebenda Nr. 494 (abg. Fig. 20; der Kopf Fig. 21)[1], 1795 zu Piperno gefunden (Fea

Fig. 21. Kopf der Tiberiusstatue von Piperno (Nr. 7).

Relaz. di un viaggio ad Ostia p. 7). Der Kopf war nie vom Rumpfe getrennt, doch ist die Nase neu, Kinn und Oberlippe geflickt. Von wesentlichen Teilen des Körpers sind der rechte Vorderarm und die linke Hand mit der Rolle ergänzt. Der Mantel ist hier mehr wie bei den Jupiterfiguren angeordnet, doch lässt er das linke Bein vom Knie an ebenfalls bloss. Die Stirn sehr breit und flach, die Haar-

[1] Guattani Mon. encycl. II. 14 u. Mon. ined. 1805 Tf. 15; Mus. Chiaramonti II. 28; Müller-Wieseler Denkm. I. 355; Clarac pl. 924 u. 926; Visconti-Mongez Iconogr. rom. pl. XXII. Nr. 3, mit Profilansicht des Kopfes Nr. 1; Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 277; Baumeister Denkm. des class. Altert. I. p. 230; mit verkehrten Seiten bei Weisser Bilderatlas 42. 24.

büschel über der Stirn auseinander gehend, der Mund klein, im Profil eingezogen und wie gekniffen, der Hinterkopf ausladend[1].

Nr. 8. Sitzende Colossalstatue im lateranens. Museum Nr. 206 (abg. Garrucci Mus. Lat. Taf. 6), aus dem Theater von Cervetri, im Ganzen der vorigen entsprechend, aber mit Eichenkranz auf dem Kopf und der ganze Rücken vom Mantel bedeckt. Kopf und Torso an dem gleichen Ort gefunden und aufeinander passend. Die Arme und der grösste Teil der Beine fehlen; am Kopf die Nase ergänzt. Breite, glatte Stirn, der Mund weniger eingezogen als gewöhnlich und die Mundwinkel nicht markiert, das Kinn abgeplattet und mässig vorstehend, in einer Linie mit Oberlippe und Stirn. Hinter den Ohren fallen schleierartig 2 Tuchzipfel herab, welche in den Kranz verflochten sind.

Nr. 9. Togastatue im Museo Torlonia Nr. 193, angeblich von Centocelle.

Nr. 10. Ebenda Nr. 72. Statuette des Tiberius all' eroica. Ob echt?

Nr. 11. 12. Von den 2 Tiberius genannten Büsten ebenda Nr. 433 und 434 gehört bloss die letztere hierher, mit Chlamys auf der nackten Brust, ziemlich jugendlich. — Möglicherweise ist dagegen der sog. Drusus jun. Nr. 435 ein schlechter Tiberius, älter als Nr. 434.

Nr. 13. Panzerstatue in V. Albani, Porticus Nr. 54 (abg. Clar. pl. 936. A.)[2]. Der ganze Oberteil des Kopfes samt dem rechten Auge und der Nase sind neu. Ob Tiberius, scheint zweifelhaft.

Nr. 14. Halbbekleidete heroische Statue in Villa Borghese, Salone Nr. 7 (Beschr. d. St. Rom III. 3. p. 235), mit Adler zu ihren Füssen rechts. Der bekränzte Kopf zweifelhaft und wahrscheinlich neu.

Nr. 15. Ueberlebensgrosser Kopf ebenda, Zimm. des Hermaphroditen Nr. 10 (abg. Nibby Mon. sc. d. Villa Borgh. tav. 26), auf nacktem modernem Bruststück. Sehr jugendlich, mit übertrieben zurückweichendem Mund und vorstehendem Kinn.

Nr. 16. Togastatue in Pal. Colonna (meinen Notizen nach im Hauptsaal), mit ergänztem Hinterkopf. Der Mund ist nicht so eingezogen und hat nicht das Gekniffene wie gewöhnlich. Doch scheint dies bei der sonstigen Aehnlichkeit kein Grund, um an der Tiberiusbedeutung zu zweifeln. Wenigstens Augustus oder Claudius ist nicht

[1] Unbekannt ist mir die Panzerstatue mit dem Füllhorn zu Füssen (abg. Clar. pl. 924), die sich im Braccio nuovo befinden soll.

[2] Vgl. Winckelm. W. VI. 1. p. 233.

gemeint. Dagegen bilden Stirn und Nase ganz den für Tiberius charakteristischen Winkel[1].

Nr. 17—20. Unbedeutende Köpfe in V. Aghema zu Rom (Matz und Duhn Ant. Bildw. Nr. 1773), „jugendlich, vom Charakter des Tiberius“; im Stud. Jerichau (Matz und Duhn Nr. 1816), unterlebensgross; im Pal. Rondinini (Matz und Duhn Nr. 1837), „schlechter Colossalkopf, auffallend an Tiberius erinnernd“; im Pal. Spada, blosser Oberteil (vielleicht Matz und Duhn Nr. 1851)[2].

Nr. 21. Unterlebensgrosse Statue in Neapel, I. Corrid. (abg. Clarac pl. 927)[3], wahrscheinlich Tiberius. Sie ist bloss mit einer auf der rechten Schulter gehefteten und dann um den linken Arm geschlungenen Chlamys bekleidet, mit einem Schwert in der vorgestreckten Linken restauriert. Ob der Kopf sicher alt, weiss ich nicht; er gleicht am meisten einer Florentiner Büste (unten Nr. 28)[4].

Nr. 22. Nackte Colossalstatue eines angeblichen Tiberius ebenda, in der Gal. lapidaria (Gegenstück des sog. Atreus), das rechte Bein auf einen quer gelegten Helm gestellt. Der Kopf ist sehr geflickt und unzuverlässig, der ganze Oberteil und die Nase neu. Wenn es ein Bildnis des Tiberius, so ist das Haar viel zu lockig restauriert. Indes specifisch tiberianische Züge sind keine daran zu entdecken.

Von 5 seinen Namen tragenden Marmorbüsten ebenda (1. Corr.) kommen nur 3 als wirkliche Tiberiusbildnisse in Betracht, nämlich

Nr. 23 (rechts). Eine überlebensgrosse farnesische (wahrscheinlich Gerh. Nr. 139; abg. Mus. borb. XIII. 42. 1), mit nacktem Bruststück, dem Kopf der sitzenden Statue von Piperno (Nr. 7) entsprechend, nach links gewandt.

Nr. 24 (rechts). Ein Colossalkopf von Pozzuoli mit dem Eichenkranz (Gerh. 160; abg. Mus. borb. XIII. 13) auf moderner Panzerbüste, die Nase neu. Sie stellt den Kaiser mit durchfurchter Stirn in höherem Alter dar. Und dann

Nr. 25 (links). Eine ebenfalls wohl nicht anzufechtende Büste auf einst abgetrennter, aber zugehöriger Panzerherme. Etwa ein Dreissiger mit breiter Stirn.

Nr. 26. Endlich ist eine schlechte Bronzebüste des jugendlichen Tiberius ebenda, im hintersten Bronzensaal.

---

[1] Wenn diese Statue identisch mit dem bei Matz und Duhn als allein im Hauptsaal befindlich verzeichneten togatus Nr. 1270, so wäre der Kopf ergänzt.

[2] Eine neuerdings gefundene sitzende Statue des Tiberius soll ins Museo Tiberino gekommen sein.

[3] Mus. borb. IX. 25; vgl. Gerh. Neap. A. B. 148.

[4] Die in der Nähe stehende ähnliche Statuette mit dem Füllhorn scheint vielmehr einen jugendlichen Augustus vorzustellen. S. oben p. 33. Nr. 35.

Nr. 27. Kopf in den Uffizien zu Florenz Nr. 50 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 67)[1], auf moderner Feldherrnbüste. In männlichem Alter, mit nach oben stark vortretender Stirn. Von geringer Arbeit.

Nr. 28. Auch der junge Mann mit moderner Togabüste ebenda Nr. 57 (Dütschke Nr. 71)[2], der als jüngerer Drusus bezeichnet wird, ist ohne Zweifel Tiberius und sogar ein weit besseres Bildnis als das vorige.

Nr. 29. 30. Zwei Büsten im Dogenpalast zu Venedig Nr. 36 und 64 (Dütschke V. Nr. 100 und 128), beide aus der Sammlung Grimani, überlebensgross in mittlerem Alter. Wogegen bei dem sog. Marc Anton Nr. 66 (Dütschke V. Nr. 130) meines Erachtens nicht an Tiberius gedacht werden darf.

Nr. 31. 32. Im Schloss Catajo befindet sich eine schlechte Tiberiusbüste mit nach links gewandtem Kopfe (Dütschke V. Nr. 642), von vorgerücktem Alter. Und dann eine überlebensgrosse ziemlich jugendliche, an der wenigstens die Maske antik sein könnte (wahrscheinlich Dütschke V. Nr. 705). — Eine am Boden stehende Büste ist ein schlechtes modernes Werk (Dütschke V. 721).

Nr. 33. Kopf in Mantua Nr. 62 (Dütschke Ant. Bildw. IV. Nr. 652)[3] auf hässlicher moderner Feldherrnbüste. Nasenspitze neu. Als Porträt verfehlt. — Bei dem jungen Manne Nr. 60 (Dütschke Nr. 654)[4] kann trotz der zurücktretenden Unterlippe von Tiberius keine Rede sein. Die Stirnhaare sind kraus, wie beim sog. Marc Anton des Braccio nuovo (Röm. Ikonogr. I. p. 207), die Nase nicht gebogen, die Kopfform rund. — Der bekränzte Colossalkopf Nr. 75 ist nicht Tiberius, sondern Augustus (s. oben p. 35. Nr. 45).

An der Panzerstatue von Susa im Vestibule des Turiner Museums (Dütschke IV. Nr. 2)[5] ist der Kopf modern und kein Tiberius.

Nr. 34. Kopf im Louvre[6], Descr. Nr. 329 (abg. Clarac pl. 1103), auf moderner Feldherrnbüste. Seinem Alter nach etwa zwanzigjährig, mit flachliegenden Augen, doch nicht unangenehmem Ausdruck. Am nächsten mit der Panzerherme in Neapel (Nr. 25) verwandt.

Nr. 35. Togastatue ebenda Nr. 111 (abg. Clarac pl. 336)[7],

---

[1] Phot. Alinari 11277.

[2] Phot. Alinari 11281.

[3] Abg. Labus Mus. di Mant. I. 35.

[4] Abg. Labus a. a. O. I. 37.

[5] Abg. Clarac pl. 924. 2354 A; Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 123.

[6] Gleich den folgenden im Augustussaal, in der Reihenfolge von l. nach r. aufgeführt.

[7] Mus. Napol. III. pl. 12; Bouillon II; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 342 der Kopf Clarac pl. 1103. 2357.

überlebensgross. Der Torso, von vorzüglicher Arbeit, auf Capri gefunden und (vielleicht nicht mit Unrecht) mit einem ebenda herstammenden Tiberiuskopf ergänzt. Der letztere zeigt ihn in reifem Mannesalter, nach rechts gewandt. Die Stirnhaare etwas länger als gewöhnlich, in der Mitte leicht auseinandergehend, das Kinn markiert (doch sammt der Nasenspitze neu).

Nr. 36. Sitzende Halbfigur ebenda, aus Sammlung Campana (Catal. del Mus. Camp. Classe VII. Nr. 116), nackt, mit Gewand auf der linken Schulter, der Kopf aufgesetzt und von geringer Arbeit. Nase, Lippen und Stirnhaare neu. Ob Tiberius, ist zweifelhaft. Vgl. Nr. 38.

Nr. 37. Büste ebenda Nr. 309 (abg. Clarac pl. 1103)[1], aus V. Albani, mit nacktem, modernem Bruststück, der Kopf scharf nach links gewandt, was durch die antiken Teile des Halses verbürgt ist. Das Haar lockig und am Nacken weit hinabgehend. Ein vollkommen sicherer Tiberius.

Nr. 38. Kopf ebenda, aus der Sammlung Campana (abg. D'Escamps Marbr. ant. pl. 64), auf Bruststück von buntem Alabaster, die Arbeit gering, möglicherweise ein Campana'sches Machwerk. Er hat einen flachen Schädel, ohne den charakteristischen Haarwuchs im Nacken; doch ist das Stirnhaar tiberianisch angelegt. Wir fassen den Kopf als identisch in der Person mit dem sitzenden Claudier Nr. 36.

Nr. 39. Ueberlebensgrosser Kopf mit Eichenkranz ebenda Nr. 682, von Gabii (abg. Taf. VII.)[2], vom Gesicht bloss die Nasenspitze neu. Bei sonst guter Arbeit ist die Schädelform misslungen (zu hoch und ohne Hinterkopf). Indes ist die Bedeutung nicht zweifelhaft. Die Krümmung der Nase, der in zwei Stufen zurücktretende Mund und das vorstehende, abgeplattete Kinn sind echt tiberianisch; weniger zutreffend die zur Nasenwurzel herabgewölbten Brauen[3].

Die zweite gabinische Büste (abg. Mon. Gab. Nr. 35), die man doch ebenfalls im Louvre suchen muss, kann ich nicht mehr identificieren.

Der überlebensgrosse Bronzekopf mit dem Eichenkranz ebenda,

[1] In Abgüssen vorhanden, z. B. in Zürich Arch. Sammlg. Nr. 360.

[2] Visconti Mon. Gab. Nr. 39; Bouillon II. schlecht; Mon. sc. Borghes. ed. Rom. II. 13, ed. Mil. 36. 2; Mongez pl. 22. 2; Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 354; Clarac pl. 1103. 3257.

[3] Die in derselben Nische zur Linken des Germanicus placierte Büste, ebenfalls eichenbekränzt, hat mit Tiberius nichts zu thun. Es ist eine verdächtige, ohne Zweifel Campana'sche Replik des sog. Nero in Neapel (s. Nero Nr. 15).

Bronzesaal (Longpérier Not. des br. Nr. 651)[1], stellt zwar Tiberius vor, ist aber wohl modern und zwar abhängig von der eben genannten Marmorbüste im Augustussaal (Nr. 39). — Der ausserdem bei Clarac (pl. 1106. 3257 B) als Tiberius abgebildete Bronzekopf mit Lorbeerkranz ist vielmehr Claudius (s. d.), übrigens ebenfalls modern. Beide von schwarzer Bronze.

Nr. 40. Bronzekopf im Cabinet des médailles, Chab. Nr. 3121 (von 2 Seiten abgebildet bei Caylus, Recueil VII. pl. 65. 1. 2, vgl. p. 230)[2], 1759 zu Mahon gefunden; jugendlich, mit abstehenden Ohren, die Augen versilbert.

Nr. 41. Im Musée von Toulouse ist Tiberius dargestellt in einem der bei Roschach Cat. des antiquités de Toulouse unter Nr. 216 verzeichneten jugendlichen Köpfe (wahrscheinlich der sog. Drusus jun.), während ich mir den angeblichen Tiberius Nr. 215 als Augustus notierte. Beide von Béziers.

Nr. 42. Büste im kgl. Museum zu Madrid (Hübn. Nr. 198), ohne allen Zweifel Tiberius als junger Mann.

Nr. 43. Ueberlebensgrosser Torso eines sitzenden Tiberius im Museo arqueologico ebenda, gleich der daneben aufgestellten Livia durch den Marquis von Salamanca zu Paestum ausgegraben (Bullet. dell' Instit. 1865. p. 95); der Kopf aus einem besonderen Stück gearbeitet. Ein auf der rechten Schulter geheftetes Paludamentum bedeckt Rücken, linke Schulter und Arm, die Linke mit dem Wehrgehenk ruht auf dem Schenkel. Das Porträt ist im Untergesicht wenig charakteristisch, im Ganzen jedoch nicht anzufechten.

Alle übrigen sog. Tiberiusbildnisse in Spanien sind, wenn nicht gradezu falsch benannt, doch ihrer Bedeutung nach unsicher, oder aber modern.

Unsicher:

Nr. 44. Der Kopf im k. Museum zu Madrid (Hübn. Nr. 200), möglicherweise ein verfehlter jugendlicher Tiberius (ca. 16jährig).

Nr. 45. Die Büste in der Sammlung Medinaceli zu Sevilla (Hübn. Nr. 853: „Tiberius, wie es scheint").

Nr. 46. Der sitzende Kaiser ebenda (Hübn. Nr. 875, im Mantel, „vielleicht Tiberius").

Ohne ersichtliche Anwartschaft auf den Namen Tiberius:

Der Jünglingskopf in Madrid (Hübner Nr. 197, s. Augustus Nr. 67. Fig. 8).

[1] Abg. Mus. Nap. III. 11; Landon Annales, sculpt. ant. I. pl. 3; Clarac pl. 1106. 3257 A; Abguss im Pavillon Denon.

[2] Ferner bei Dumersan Notice des mon. expos. dans le Cab. d. méd.; Duruy Hist. d. Rom. III. p. 694.

Die Knabenbüste mit Lorbeerkranz ebenda (Hübn. Nr. 199).

Modern:

Die Köpfe der beiden Panzerstatuen ebenda, Hübn. Nr. 77 und 81 (abg. Clar. pl. 916 B, 2354 D und 2504 A).

Nr. 47. Jugendlicher Kopf des Tiberius im brit. Museum, Rom. Gal. Nr. 7 (abg. Anc. Marbl. XI. 23), Nasenspitze und Bruststück neu. Er wird mit Unrecht jetzt als jüngerer Drusus bezeichnet, obwohl Mund und Nase den tiberianischen Charakter nicht sehr prägnant wiedergeben und die Haare hinten einfach abwärts gehen. Aber die Vergleichung mit anderen jugendlichen Tiberiusköpfen (z. B. mit dem Berliner) spricht doch zu Gunsten der früheren Bezeichnung.

Nr. 48. Ein charakteristischer halber Kopf des Tiberius soll im Jahre 1879 ins brit. Museum gekommen sein (Arch. Zeitg. 1880. p. 103). — Der alte verschleierte Römerkopf dagegen, den man seiner Zeit von Castellani kaufte, und an dem ebenfalls der Hinterteil fehlt (Rom. Gal. Nr. 5), hat deswegen, weil er auf Capri gefunden ist, noch lange kein Recht auf die Bezeichnung Tiberius.

Nr. 49. Heroische Statue in Lansdowne House (Michaelis Anc. Marbl. p. 444; abg. Clar. pl. 925), mit eingestütztem linkem Arm und Mäntelchen von der Art des belvederischen Hermes. Der aufgesetzte Tiberiuskopf nicht zugehörig.

Nr. 50. Togastatue in Margam (Mich. Anc. Marb. p. 516), der man einen schönen (verschleierten) jugendlichen Tiberiuskopf aufgesetzt. Stammt aus Neapel.

Nr. 51. Echte und gute Tiberiusbüste in Wilton House (Michaelis A. M. p. 710. Nr. 186)[1].

Nr. 52. Jugendlicher Tiberiuskopf in Woburn Abbey (Mich. A. M. p. 733 Nr. 108), auf Alabasterbüste.

Nr. 53. Kopf in Berlin Nr. 345 (abg. Fig. 22), auf nacktem modernem Bruststück. Wohlerhaltener jugendlicher Tiberius, etwa ein Zwanziger, mit charakteristischem, der Pipernostatue (Nr. 7) entsprechendem Profil. Gerade Stirn mit leichter horizontaler Einsenkung in der Mitte, höckerige Nase (Spitze neu), kurze, sehr zurückweichende Nasenlippe, freundlicher Ausdruck des Mundes, der indes durch die leicht zusammengezogenen Brauen etwas paralisiert wird. Wenn echt, ein gutes Paradigma des jugendlichen Typus. — Der bekränzte Kopf ebenda Nr. 393 wird ohne Grund Tiberius genannt.

Nr. 54. Büste in der Glyptothek in München Nr. 236 (publ.

[1] Von der sogenannten Tiberiusstatuette in griechischem Gewand ebenda (Michaelis p. 708 Nr. 169; abg. Clarac pl. 926, 2356 A) ist nur das Mittelstück alt.

von Maffei Verona illustr. III. 217. 3), die Nase neu. Tiberius in frischem Mannesalter, sehr edel und idealisiert, mit leicht gewölbter Stirn, ohne jene Einziehung des Profils an der Nasenwurzel, wie sonst gewöhnlich, und mit kaum zurücktretendem Mund. Ueber der Stirn gehen die Haare leicht auseinander. — Die Panzerstatue ebenda Nr. 264 scheint einen andern Claudier darzustellen (Germanicus oder j. Drusus)[1].

Nr. 55. Verschleierte Togastatue im Museum von Aquileja

Fig. 22. Jugendlicher Tiberius in Berlin (s. Nr. 53).

(Leipz. Illustr. Zeitung 1884, pag. 137, nebst Abbildung). 1879 gefunden.

Nr. 56. Heroische Statue in Leyden (abg. Janssen Tf. IV. 12), ohne Arme.

---

[1] Auf was für einen Tiberiuskopf der Dresdener Abguss (Nr. 56 im Büstenzimmer) zurückgeht, kann ich nicht sagen. Er stellt den Kaiser als jungen Mann dar, mit breiter, glatter Stirn, die Haargrenze über der letzteren und die Brauen zwei parallele Linien bildend.

Nr. 57. Ziemlich guter Tiberiuskopf im Museum von Stockholm (s. Wieseler im Philologus 1868, p. 208).

Nr. 58. Kopf von Lamia in Athen (Bullet. d. Instit. 1861, pag. 141), mit Eichenkranz.

Ziemlich willkürlich werden auch hie und da wieder (vgl. p. 136 oben) kleine Bronzefigürchen, welche im Grunde ikonographisch unbestimmbar sind, mit dem Namen des Tiberius belegt; z. B. das mit übers Haupt gezogener Toga im Cab. des médailles zu Paris (Longpérier Notice des br. Nr. 649), und das ähnliche von Silber ebenda (Nr. 650); oder die kleine Bronze eines nackten Kaisers mit Lorbeerkranz in der Sammlung Anglona zu Madrid (Hübner, Nr. 630).

2. Reliefs.

Eigentliche Porträtreliefs, deren Echtheit erwiesen, sind mir keine bekannt. Der lorbeerbekränzte Kopf im k. Museum zu Madrid (Hübner Nr. 321) mag Tiberius vorstellen, ist aber modern. — Von historischen Darstellungen gehören vielleicht folgende zwei hierher:

Nr. 59. Das Relief von Ravenna (Taf. VI). Nach einer früher von Conze vertretenen Meinung wäre die heroisch bekleidete Figur in der Mitte Tiberius. Vom ikonischen Gesichtspunkte aus scheint dies allerdings wenig wahrscheinlich, aber aus sachlichen Gründen möchte es der Deutung auf Caesar, der sich Conze nachträglich angeschlossen, vorzuziehen sein (s. unten den besonderen Abschnitt über dieses Relief).

Nr. 60. Auf einer bei Mainz gefundenen silbernen Schwertscheide mit vergoldeten Reliefs, dem sog. Schwert des Tiberius, jetzt im brit. Museum (publ. von Lersch in dem Bonner Winckelmannsprogr. v. 1849)[1], befindet sich unmittelbar unter dem jetzt abgebrochenen Griff auf einem viereckigen Felde eine Composition von vier Figuren. In der Mitte ein thronender Imperator mit nacktem Oberleib, der nach links eine kleine Victoria in Empfang nimmt, welche ihm von einem gepanzerten Krieger oder Feldherrn entgegengebracht wird. An seinen Thron ist ein Schild gelehnt, auf welchem die Inschrift: FELICITAS TIBERI. Zwischen beiden Figuren im Hintergrund eine bärtige Gestalt en face in voller Rüstung, nach den kleineren Proportionen zu schliessen, ein Götterbild. Rechts hinter dem Throne eine lebensgrosse zweite Victoria mit Schild und Lanze, in schwebender Haltung. Auf ihrem Schild die Inschrift: VIC. AVG. Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, dass in der thronenden Figur Tiberius

[1] Vgl. Henzen im Bullet. 1849 p. 87.

dargestellt ist, vor dem sich ein siegreicher Feldherr, am ehesten Germanicus nach seiner Rückberufung aus Deutschland im Jahre 16 n. Chr. präsentiert (Lersch). Statt des Germanicus könnte man auch an den jüngeren Drusus denken. Hiemit sind die Gesichtszüge, soweit ich nach der Abbildung urteilen kann, nicht grade im Widerspruch. Das Profil der thronenden Figur hat entschieden etwas Tiberianisches (eine geradaufsteigende Stirn, eine gebogene Nase), weniger ihr Schädelbau und ihre Nackenhaare. Aber bei dem kleinen Massstab kommt der Mangel genügender Aehnlichkeit gegenüber einer so positiven Andeutung wie die Inschrift des Schildes wenig in Betracht. Die behelmte bärtige Gestalt nehmen wir mit Henzen (a. a. O.) für eine Statue des Gottes Mars, nicht, wie Lersch glaubt, für die des Vulcan. — Was für ein lorbeerbekränztes Porträt auf dem in der Mitte der Scheide angebrachten Medaillon dargestellt sei, lässt sich (wenigstens aus der Abbildung) nicht mehr sicher entscheiden. Augustus scheint nicht gemeint zu sein, sondern nur entweder wieder Tiberius (Lersch), oder aber der siegreiche Feldherr, Germanicus oder der jüngere Drusus[1].

3. Geschnittene Steine.

a. Rund gearbeitetes Büstchen von Lapis lazuli im Cabinet des médailles zu Paris, grosser Saal, 1. Kasten rechts. Der Kopf ist für Tiberius etwas hoch und die Stirn nicht besonders steil; doch scheint dieser Kaiser gemeint zu sein.

Das Florentiner Büstchen aus blauem Jaspis dagegen (abg. Gori Mus. Flor. Gemmae I. Taf. 3) möchte eher den Augustus darstellen (s. pag. 46 a).

Von eigentlichen Cameen ist in erster Linie zu nennen:

b. Der schon früher erwähnte Florentiner Stein mit den nach rechts gewandten Köpfen des Tiberius und der Livia (Taf. XXVII, 8, vgl. oben p. 95 d): Tiberius mit dem Lorbeerkranz, jugendlich idealisiert, aber von sprechendster Bildnisähnlichkeit, mit dem nur ihm eigenen Charakter des Mundes.

c. Unter den übrigen auf Tiberius bezogenen Florentiner

[1] Nur als Curiosum führen wir noch an, dass in Neapel das Relief eines Reiters, der eine fackelhaltende Figur vor sich sitzen hat (abg. bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 345) wegen des Fundorts Capri und wegen zufälliger oder vermeintlicher Aehnlichkeit der Hauptperson als „Tiberius und seine Maitresse“ bezeichnet wird. Vgl. Monaco Guide gén. du Musée nat. de Naples 1874 p. 82 Nr. 366.

Steinen[1] scheint nur der Intaglio Nr. 210 (abg. Gori I. Taf. 2. 2) sicher bestimmt zu sein.

d. Ganz zweifelhaft der Kopf en face auf dem Karneol des Aelius aus der Samml. Corsini zu Rom (abg. Bracci Mem. degli ant. inc. I. T. 2)[2]. Inschrift und Stein bekanntlich höchst verdächtig.

e. Ein guter Tiberius der Kopf einer Neapler Gemme Nr. 206. — Die vereinigten Köpfe dagegen ebenda Nr. 419 sind schwerlich Tiberius und Livia.

f. Im Cabinet des médailles zu Paris der Camée de la Sainte Chapelle (Taf. XXX), in dessen Mitte Tiberius mit seiner Mutter thront (s. unten den besondern Abschnitt).

g. Der Kopf des sog. alten Tiberius auf einem Sardonyx ebenda (Chab. Nr. 211)[3], mit Eichenkranz und Aegis, muss diesen Symbolen nach allerdings als ein Kaiser gefasst werden. Doch lässt sich für Tiberius höchstens der negative Grund anführen, dass man nicht sieht, welcher andere Cäsar es sein könnte. Stirn und Kopfform sind für Tiberius entschieden zu hoch und das Kinn zu fett. Wenn der Steinschneider darauf ausgieng, ihm die hässlichen Züge des Alters zu geben, so hätte er ihn zugleich kahl und mager darstellen müssen, nicht, wie es der Fall ist, als das grade Gegenteil. Es ist wohl die gleiche Person wie der sog. Vespasian auf dem Wiener Onyx (von Sacken u. Kenner II. Nr. 38; abg. Arneth Taf. XV. 7). 7 Cent. h.

h. Belorbeerter Kopf ebenda (Chab. Nr. 212), mit kräftig vorspringender Nase.

h bis. Nicht bei Chabouillet verzeichnet und auch sonst nirgends erwähnt oder abgebildet finde ich den grossen runden Cameo mit den nach rechts gekehrten Büsten des Tiberius und des Caligula, den Mongez (pl. 22. 4) als *faisant partie de la collection du roi* publiciert hat. Die Beziehung des vorderen belorbeerten Kopfes auf Tiberius unterliegt wohl keinem Bedenken, während die Deutung des anderen auf Caligula teils an sich, teils der seltsamen Zusammenstellung wegen zweifelhaft erscheint.

i. Schöner Tiberiuskopf, jugendlich, mit Lorbeerkranz nach rechts, auf einer Gemme der Sammlung Beverly, jetzt Alnwick Castle, Northumberland (Cades V. 329). — Eine wahrscheinlich moderne Replik davon, mit angesetztem Hals, bei Cades V. 327.

k. Von 4 antiken Pasten im Berliner Museum ist mir nur die

---

[1] Intaglio's Nr. 209. 210; Cameen Nr. 99—102.

[2] Cades V. 270. Vgl. Brunn Gesch. d. gr. K. II. p. 536.

[3] Als Augustus publiciert von A. Rubens bei Graevius Thes. XI. p. 1356, als Tiberius von Lenormant Iconogr. pl. IX. 1.

ausgestellte bekannt (Verz. v. Tölken V. 2. Nr. 137), diese wohl richtig benannt, aber gering; mit Lorbeerkranz.

l. Onyx mit Kopf des Tiberius im grünen Gewölbe zu Dresden (abg. in der photograph. Publication des gr. Gew. 1876. Nr. 2).

Von den geschnittenen Steinen in Wien enthalten Tiberiusdarstellungen:

m. Zunächst die Gemma Augustea (abg. Taf. XXIX): Tiberius en face, in der Toga, vom Triumphwagen steigend (s. unten den besondern Abschnitt).

n. Nach Lenormant und Andern auch der grosse Onyx mit den vier Fruchthornbüsten (abg. Taf. XXXI). Wir glauben indes, den betreffenden Kopf, den vorderen rechts, eher als Germanicus fassen zu müssen (s. den besondern Abschnitt unten).

o. Sicher Tiberius ist der belorbeerte Kopf nach links auf dem Onyx bei Sacken und Kenner III. Nr. 54 (abg. Arneth Tf. XVII. 4).

p. Und wahrscheinlich auch der jugendliche en face auf dem Chalcedon bei Sacken und Kenner II. Nr. 28 (abg. Arneth XV. 2).

q. Zweifelhaft, aber am ehesten Tiberius die belorbeerte Panzerbüste nach rechts auf dem grossen fragmentierten, jetzt rautenförmigen Onyx (Sacken und Kenner II. Nr. 4; bei uns Taf. XXVIII. 1)[1], mit leicht sprossendem Lippen- und Kinnbart. Die Aegis unter dem Paludamentum deutet auf einen Kaiser; doch will keine Kaiserphysiognomie direct damit stimmen. Eckhel entschied sich für Hadrian, Lenormant für Domitian, Bezeichnungen, denen denn doch Tiberius (Sacken und Kenner) ohne Frage vorzuziehen ist. An der Echtheit zu zweifeln, ist wohl kein Grund.

r. Ebenfalls unsicher der nackte Jünglingskopf nach links auf dem Chalcedon bei Sacken und Kenner II. Nr. 13 (abg. Arneth XV. 3; Cades V, 271), sowie

s. das belorbeerte Brustbild mit der Aegis (nach S. u. K. II. 37 Trajan; abg. Arneth XV. 8)[2], einigermassen an den Tiberius des grossen Pariser Cameo erinnernd.

Der grosse Chalcedon dagegen mit dem togabekleideten Brustbild en face (Sacken u. Kenner I. Nr. 22; abg. bei uns Tf. XXVIII. 2) stellt gewiss nicht Tiberius, sondern Claudius dar (s. d.).

t. Chalcedon der ehemal. Sammlung Pourtalès (Impr. gemmarie 4. Centur. Nr. 65).

u. Cameo der Sammlung Demidoff (Cades V. 326): Tiberius,

---

[1] Eckhel Choix de pierres grav. V. pl. 8; Arneth Taf. VIII.; Lenormant Iconogr. XXIII. 12.

[2] Als Tiberius abg. bei Lenormant IX. 6.

lorbeerbekränzt nach links, dem mit Livia vereinigten Florentiner Kopf (b.) entsprechend.

v. Karneol der Sammlung Poniatowski, gerühmt von Visconti (Pio Clem. V. p. 164. Anm.; vgl. Mongez Icon. rom. II. p. 110): Tiberius stehend als Jupiter mit Blitz und Scepter, Aegis und Adler. *Ad onta della picciolezza si distingue a meraviglia la fisonomia dell' Augusto.* Ueber das Gewandmotiv wird nichts gesagt.

w. x. Von den bei Cades als Tiberius gegebenen Gemmen, deren Aufbewahrungsort mir nicht bekannt ist, scheinen richtig benannt zu sein Nr. 332 und Nr. 333, letztere schon mehr an den Kopf des sitzenden Claudiers im Louvre (oben Nr. 36) oder an den des stehenden im Mus. Chiaramonti (unbek. Claudier Nr. 2) anklingend.

y. Ausserdem ist Tiberius der sog. Augustus bei Cades Nr. 269.

Vergleichung und Klassifikation der Bildnisse.

Es kann nicht bezweifelt werden, dass in den aufgezählten Denkmälern, wenigstens in der weitaus grösseren Mehrzahl derselben, ein und dieselbe Person dargestellt ist, und dass diese Person Tiberius. Wir könnten uns für die Richtigkeit dieser Bestimmung einfach auf die Münzen berufen; doch fehlt es auch ausserdem nicht an Beweismitteln und Garantieen. Wenn man einerseits den specifisch claudischen Typus der betreffenden Köpfe[1], andererseits die vielen auf einen Kaiser deutenden Merkmale (Colossalität, heroische Auffassung, Eichenkranz, und auf Gemmen die Aegis) in Betracht zieht, so kommt man im Grunde, da Caligula und Claudius sicher nicht gemeint sind, auch ohne die Münzen zu demselben Ergebnis. Wollte man bloss an einen hochgestellten Prinzen des claudischen Geschlechtes denken, so könnte dies jedenfalls weder Germanicus noch einer der beiden Drusus sein, weil diese verhältnismässig jung gestorben sind, unser Bildnis aber auch in höherem Alter vorkommt (Nr. 1. 24. 27. 31. 35). Von den unbedeutenderen Mitgliedern der Familie ist es aber nicht wahrscheinlich, dass sie colossal und heroisch dargestellt wurden, und noch weniger, dass ihr Bildnis in so vielen Exemplaren auf die Nachwelt kam. Auch der Umstand, dass zusammen mit dem colossalen Vejenter Kopf im Museo Chiaramonti (oben Nr. 5), ja, wie es scheint, als Gegenstück desselben, ein in

[1] *Utrimque ei origo gentis Claudiae.* Tac. Annal. VI. 51.

Grösse und Formenbehandlung übereinstimmender Augustuskopf (p. 32. Nr. 21) gefunden wurde, weist ziemlich direct auf Tiberius, während die Fundorte selber in dieser Beziehung sonst allerdings irrelevant sind[1]. Die letzte und entscheidende Instanz sind aber, wie schon gesagt, die Münzen, die in ihrer Gesammtheit das Profil der besser erhaltenen Büsten- und Statuenköpfe in schlagender Aehnlichkeit wiedergeben.

Die einzelnen Züge des Tiberiusbildnisses sind in der That ganz die schon oben (p. 141) erwähnten der Münzen, nur dass an den Rundwerken der eigentümliche Charakter des Mundes, das Zurücktreten desselben zwischen Nase und Kinn oft noch schärfer und individueller ausgeprägt ist. Durch die Vorderansicht lernen wir jetzt ausserdem die Breite der Stirn und der Schläfen, den horizontalen Zug und den eckigen Ansatz der Branen, die Schmalheit des Nasenrückens und das nach unten zugespitzte Oval des Gesichtes kennen. Den feinen Mund umspielt ein überlegenes Lächeln, während vielleicht harte Gedanken unter den Brauen schlummern. Doch ist der vorwiegend edle Ausdruck weit entfernt, einen Charakter wie den des taciteischen Tiberius anzudeuten.

Unter den aufgezählten Bildnissen müssen zum voraus als zweifelhaft bezeichnet werden die Panzerstatue in Villa Albani (Nr. 13). die heroische halbbekleidete in Villa Borghese (Nr. 14), die colossale nackte im Inschriftensaal zu Neapel (Nr. 22), der sitzende Torso des Louvre (Nr. 36) und eine damit übereinstimmende Campana'sche Büste ebenda (Nr. 38); die jugendliche capitolinische Büste (Nr. 3), mit welcher ein Kopf des vaticanischen Büstenzimmers identisch zu sein scheint; endlich der Jünglingskopf in Madrid (Nr. 44), wohl zu unterscheiden von einem anderen ganz ohne Grund auf Tiberius bezogenen ebenda (s. Augustus Nr. 67).

Die sicheren gruppieren sich dem Alter nach, soweit ich es mit meinen Hilfsmitteln beurteilen kann, etwa wie folgt:

Sie beginnen mit dem Eintritt ins jugendliche Mannesalter, ungefähr mit den ersten zwanziger Jahren. So zeigen ihn die schöne Berliner Büste (Nr. 53), die in Madrid (N. 42), die in Toulouse

[1] Denn aus dem Vorhandensein eines Tiberiusdenkmals in Pozzuoli geht wenig für die Bedeutung eines dort gefundenen Kopfes (Nr. 24) hervor. Eher wäre Capri für die Pariser Togastatue (Nr. 35) präjudizierlich; allein dieselbe ist als Torso aufgefunden worden, und ihr jetziger Kopf, wenn auch ebenfalls von Capri, doch nicht zugehörig. — Andere Tiberiusdenkmäler stammen von Gabii (Nr. 39), Veji (Nr. 5. 6), Cervetri (Nr. 8), Piperno (Nr. 2. 7), Paestum (Nr. 43), Aquileja (Nr. 56), Béziers (Nr. 41), Mahon (Nr. 40), Mainz (Nr. 60), Lamia (Nr. 58).

(Nr. 41), sowie der stark idealisierte Kopf in der Glypthothek zu München (Nr. 54) und der Bronzekopf des Cabinet des médailles (Nr. 40). Kaum viel älter die Büste von Piperno im Capitol (Nr. 2), die im Mus. Torlonia (Nr. 11), die eine Florentiner (Nr. 28), die im brit. Museum (Nr. 47), die in Woburn Abbey (Nr. 52), in Wilton House (Nr. 51) und der Kopf der Togastatue in Margam (Nr. 50), um von der schlechten Bronzebüste in Neapel (Nr. 26) und der überlebensgrossen, bloss teilweise erhaltenen marmornen in Catajo (Nr. 32) zu schweigen. Endlich, wenn es dieselbe Person, die etwas abweichenden Typen der Panzerbüste in Neapel (Nr. 25) und der capitolinischen Büste (Nr. 3), welche beide freilich unter sich schwer zu vereinigen sind.

Mehr im reifen Mannesalter tritt er uns in den drei sitzenden Statuen von Veji, Piperno und Cervetri entgegen, wovon die zwei ersten im Mus. Chiaramonti (Nr. 6 und 7), die dritte im Lateran (Nr. 8); am reifsten wohl in der von Piperno. Ferner in dem mit der vejentischen zusammen gefundenen Colossalkopf des Chiaramonti (Nr. 5), in den beiden Köpfen zu Venedig (Nr. 29 und 30), in dem eichenbekränzten und dem nach links gewandten des Louvre (Nr. 39 und 37) und in dem ebenfalls nach links gewandten zu Neapel (Nr. 23).

In vorgerücktem Alter endlich, zwischen 50 und 60, in den zwei noch übrigen Büsten des Capitols (Nr. 1) und der Uffizien (Nr. 27), in der überlebensgrossen von Pozzuoli zu Neapel (Nr. 24), der schlechten von Catajo (Nr. 31) und, wenn ich nicht irre, auch in der des Conservatorenpalastes (Nr. 4) und in dem Kopf der Pariser Togastatue (Nr. 35). Von dem entschiedenen Greisentypus des sog. alten Tiberius auf der Pariser Gemme (g) findet sich in Rundwerken kein Beispiel; und da die Steinschneider sonst nicht gerade dem Prinzip des Realismus huldigten, so dürfte auch aus diesem Grunde die Deutung der Gemme mit grosser Vorsicht aufzunehmen sein.

Was bei dieser Uebersicht auffällt, ist die vorherrschende Jugendlichkeit der Darstellungen, während man doch annehmen muss, dass die Mehrzahl der Bildnisse in der Zeit seiner Regierung, also zwischen seinem 56sten und 79sten Lebensjahre, gemacht worden sind. Wir finden zwar dieselbe Erscheinung mehr oder weniger auch bei Augustus. Allein erstens war dieser viel jünger zur Alleinherrschaft gelangt — er war nach der Schlacht bei Actium erst 32 Jahre alt —, und zweitens hat diese Jugendlichkeit bei ihm mehr den Charakter der Idealisierung. Man scheint es bei Augustus instinctiv vermieden zu haben, den künftigen Gott über ein gewisses

Alter hinaus darzustellen; und wenn es zu seinen Lebzeiten in vereinzelten Fällen vorkam, so hielt man sich doch ohne Zweifel nach seinem Tode, wo ja noch viele Bilder von ihm gemacht wurden, an diejenigen, welche ihn wie die herrschenden Götter in jugendlichem Mannesalter darstellten. Bei Tiberius genügt diese Erklärung nicht, einmal, weil die Wahrscheinlichkeit viel geringer, dass er nach seinem Tode noch häufig durch Statuen geehrt wurde, und dann, weil die Jugendlichkeit bei ihm gar nicht immer mit Idealisierung verbunden ist. Die meisten der betreffenden Köpfe zeigen die Linien seines vom griechischen Ideal möglichst abweichenden Profils ohne irgend welche Milderung. Auch erforderte die Idealisierung nicht, dass er als ein zwanzigjähriger Jüngling dargestellt wurde. Man konnte sich, wie bei Augustus, mit der Blüte seines Mannesalters begnügen.

Die Jugendlichkeit der Tiberiusbildnisse hat entschieden etwas Rätselhaftes und lässt sich nur teilweise auf folgenden Grund zurückführen. Tiberius hatte bekanntlich schon sehr früh Kriegsruhm erworben. Als 22jähriger Jüngling hatte er mit Heeresmacht den König von Armenien wieder eingesetzt und die Feldzeichen des Crassus aus den Händen der Parther zurückempfangen; 27jährig mit seinem Bruder Drusus den Krieg gegen die Alpenvölker geführt und nur wenige Jahre später den hartnäckigen Kampf gegen die Pannonier. Und da er zugleich begründete Aussichten auf die Nachfolge im Reich hatte, so konnte es nicht fehlen, dass seine Siege auch vielfach durch Ehrenstatuen gefeiert wurden. Damals also, scheint es, wurde der Typus festgestellt, der für den Feldherrn Tiberius und für den eventuellen Thronerben der massgebende blieb. Die Porträtkünstler, darunter auch die Stempelschneider, die ja ohnehin in den meisten Fällen nicht nach dem lebenden Urbild arbeiten konnten, brauchten auf das fortschreitende Alter des Kaisers um so weniger Rücksicht zu nehmen, als Tiberius gewiss selber sich am liebsten jugendlich dargestellt sah. Nach seiner Thronbesteigung mochte die bisher übliche Darstellungsweise insofern nachwirken, als man auch jetzt noch gern etwas hinter der Wirklichkeit zurückblieb, bis dann jene Periode kam, wo sein Antlitz von Blattern entstellt war, und wo ein Bildnis nach dem Leben vielleicht gradezu als eine Beleidigung gegolten hätte. Mag dem nun so oder anders sein, Thatsache ist, dass sich die Mehrzahl seiner Bildnisse dem Alter nach nicht mit seinen Regierungsjahren decken.

Ob es auch Knaben- oder Jünglingsbüsten des Tiberius giebt, ist trotz den vielen Denkmälern, die ihn im Beginn der 20er Jahre darstellen, und die von denen des Jünglingsalters nicht sehr verschieden sein konnten, eine schwer zu entscheidende Frage. Solche,

die ohne Vorbehalt dafür genommen werden dürften, sind mir nicht bekannt. Der schöne Madrider Jünglingskopf (p. 40, Fig. 8), den Hübner Tiberius nennt, hat meiner Ansicht nach weder die Verhältnisse seines Kopfes, noch seinen Ausdruck, noch die Anlage seiner Haare. Jedenfalls passen „die vollen Backen" nicht besser zu Tiberius als zu Augustus, während die „leicht gekrümmte" Nase für letzteren kein Hindernis wäre. Und wie er mit Unrecht seinen Namen trägt, so wird auch bei den ähnlichen und in der gleichen Richtung vom Tiberiustypus abweichenden Knabenköpfen in Neapel (s. Augustus Nr. 36), im Lateran (unbek. Claud. Nr. 8, Fig. 25) und im Mus. Chiaramonti (unbek. Claud. Nr. 4), denen noch der sogenannte ältere Drusus im Mus. Torlonia Nr. 436 beizufügen wäre, von jenem keine Rede sein können. — Ein anderes, lorbeerbekränztes Madrider Köpfchen (Hübn. Nr. 199); ist dem Kindesalter noch zu nahe, um überhaupt bestimmt werden zu können.

Was die Auffassung und die Motive betrifft, die bei den Bildnissen dieses Kaisers zur Verwendung kamen, so lässt sich mit einer einzigen Ausnahme nur wenig feststellen.

Von Toga- und Panzerstatuen haben wir — den Triumphator der Gemma Augustea (m) abgerechnet — höchstens je ein Beispiel in der verschleierten Statue von Aquileja (Nr. 55), über deren Erhaltung mir keine genaueren Notizen zu Gebote stehen, und in der zweifelhaften der V. Albani (Nr. 13). Den Togastatuen im Museo Torlonia (Nr. 9), im Louvre (Nr. 35) und in Margam (Nr. 50), von denen die letztere wiederum verschleiert, sind fremde Köpfe aufgesetzt.

Ebenso sind von stehenden Tiberiusfiguren in heroischer Auffassung keine sicheren vorhanden. Doch scheint der mit der Chlamys bekleidete in Neapel (Nr. 21), dem der Restaurator ein Schwert in die vorgestreckte Linke gegeben hat, ein solcher zu sein, während die ganz nackten im Inschriftensaal ebenda (N. 22) und in Landsdowne House (Nr. 49) aus fremden Bestandteilen zurecht gemacht sind, und der mit nacktem Oberleib in Villa Borghese (Nr. 14) einen wahrscheinlich modernen Kopf hat. Das letztere Motiv würde auch die mittlere Figur auf dem Relief von Ravenna (Nr. 59) vertreten, wenn ihre Bedeutung ausser Zweifel stünde. — Ueber die heroisierten Statuen in der Sammlung Torlonia (Nr. 10) und in Leyden (Nr. 56) fehlen mir wieder genaue Notizen. Ebenso über das Gewandmotiv des stehenden Tiberius-Jupiter auf dem Cameo Poniatowski (v), wenn anders in dieser Miniaturfigur wirklich Tiberius erkannt werden kann. Aus den Worten *l'egida sugli omeri* möchte man schliessen, dass er im Uebrigen ganz nackt dargestellt war.

Vollkommen und vielfältig verbürgt dagegen ist das Vorkommen von sitzenden, bloss mit dem Mantel drapierten, also wiederum heroisch aufgefassten Statuen, und zwar lassen sich dabei besonders zwei Hauptmotive unterscheiden, je nachdem der Mantel auf der rechten Schulter geheftet (das Paludamentum der Imperatoren), oder bloss mit einem Zipfel über die linke Schulter geworfen ist (wie bei den sitzenden Jupiterfiguren). Jenes ist der Fall bei der Vejenter Statue des M. Chiaramonti (p. 145) und bei dem Torso von Paestum im Mus. arqueologico zu Madrid (Nr. 43); dieses bei der privernatischen Statue des Chiaramonti (p. 146), beim cervetrischen Torso des Lateran (Nr. 8), und, wenn es anders Tiberius, bei der Halbfigur des Louvre (Nr. 36). Ueberall, wo die Statuen soweit erhalten (Lateran und 2 Chiaramonti), ist das über die Schenkel geschlagene Gewand so angeordnet, dass das linke Bein entblösst aus den Faltenmassen heraustritt. Auch der zweifelhafte Tiberius in Sevilla (Nr. 46) ist mit dem Mantel bekleidet; doch ist mir bei ihm und bei dem ins Museo Tiberino gekommenen (p. 149 Anm. 2) das genauere Motiv nicht bekannt. — Ganz für sich steht der thronende Tiberius auf dem grossen Pariser Cameo (f), wo statt des Mantels die Aegis den Schooss bedeckt.

Obgleich nun im Einzelnen keine Uebereinstimmung zwischen diesen Statuen herrscht, so wird man doch nicht umhin können, sie in einen gewissen Zusammenhang zu bringen mit dem uns historisch überlieferten sitzenden Coloss vor dem Venustempel in Rom (oben p. 143), von dem uns die auf Taf. XXXIII. 1. abgebildete Münze noch einen Nachklang gerettet hat; wäre es auch nur insoweit, dass man annimmt, die Provinzialstädte (Veji, Caere, Privernum, Paestum) seien durch das hervorragende hauptstädtische Denkmal ebenfalls veranlasst worden, ihn vorzugsweise sitzend darzustellen. Auf der Münze trägt er allerdings die Tracht des Lebens und bei der engen Beziehung zwischen ihr und der Colossalstatue muss man dasselbe auch bei der letzteren voraussetzen. In der Provinz, wo Tiberius populärer war als in Rom, und wo der Schmeichelei grösserer Spielraum gelassen war, gieng man dann einen Schritt weiter und stellte ihn heroisch dar. Möglich indes, dass die consularische Tracht überhaupt nur dem Münztypus angehört, und dass auch die Statue vor dem Venustempel der Tunica entbehrte. Sitzende Kaiserstatuen mit der Tracht des Lebens sind in Rundwerken ebenso selten, wie es die vorherrschende Darstellungsweise der Münzen ist.

Endlich muss man aus den vorhandenen Resten schliessen, dass Tiberius in einem der bekannteren Bildnisse seines reifen Alters, wie später Caracalla, mit nach links gewandtem Kopf dargestellt war.

So zeigen ihn die Büsten in Paris (Nr. 37), in Neapel (Nr. 23) und in Catajo (Nr. 31), von denen wenigstens die zwei ersteren auf ein gemeinsames Original zurückgehen möchten. An den sitzenden Statuen ist die Wendung ebenfalls vorhanden, aber nur soweit, als es zur Belebung des Gegenstandes dient, zum Teil, indem der ganze Oberkörper in Mitleidenschaft gezogen ist (Nr. 7. 8).

Kopfschmuck. — Zwei von diesen Sitzbildern, die Statue von Piperno im M. Chiaramonti und der Torso von Cervetri im Lateran, haben das Haupt mit der Bürgerkrone geschmückt, was ausserdem noch drei Mal bei Büsten vorkommt, an der von Pozzuoli in Neapel (Nr. 24), an der von Gabii im Louvre (Nr. 39) und an der von Lamia in Athen (Nr. 58). Es scheint dies nicht ganz mit den Nachrichten der Geschichtschreiber zu stimmen, wonach Tiberius ausdrücklich auf die Ehre der Bürgerkrone verzichtet habe. Allein der einmalige Verzicht involviert, wie wir gesehen, noch keineswegs, dass nicht später stillschweigend Ausnahmen erlaubt wurden; und dann stammen diese sämmtlichen Denkmäler aus Municipal- oder Provinzialstädten, auf welche sich das Verbot wohl niemals im Ernst erstreckt hatte. Von stadtrömischen Bildnissen mit dem Eichenkranz ist kein Beispiel nachzuweisen. Nur wenn die Büste von Pozzuoli, an der bloss der Kopf alt, eine Beziehung haben sollte zu dem einst daselbst errichteten Denkmal der 14 verschütteten Städte (s. oben p. 143), so läge es nahe, den Kranz des Nachbildes auch bei dem römischen Original vorauszusetzen, obwohl er ebensogut eine blosse Zuthat municipaler Schmeichelei sein kann. Auch das Sitzbild der Münze ist bekränzt, aber allerdings, so viel man sehen kann, eher mit dem Lorbeerkranz.

Was diesen letzteren Schmuck betrifft, so kommt derselbe ausserhalb des Münz- und Gemmengebietes bei Tiberius so wenig wie bei Augustus in gesicherten Beispielen vor. Wo man auf vermeintliche Ausnahmen stösst, wie z. B. bei dem Knabenkopf in Madrid (Hübner Nr. 199 „vielleicht Tiberius als Kind") oder bei dem Reliefkopf ebenda (Hübn. Nr. 321 „Tiberius") oder bei der kleinen Bronze der Sammlung Anglona daselbst (Hübn. Nr. 630 „man könnte an Tiberius und Trajan denken"), ist immer entweder die Person eine andere oder das Altertum verdächtig.

Das umgekehrte Verhältnis treffen wir bei den Gemmendarstellungen, deren weitaus grösste Zahl die Bekränzung mit dem Lorbeer aufweist. Nackt sind die zwei bei Cades (w. x), eichenbekränzt nur der ganz zweifelhafte alte Pariser Kopf (g).

Massstab und Material endlich der Tiberiusbildnisse sind so sehr die überall gewöhnlichen, dass in dieser Beziehung nichts irgendwie Charakteristisches zu Tage tritt. — Eigentlich colossal sind nur der Vejenter Kopf im Mus. Chiaramonti (Nr. 5) und der sitzende Torso des Lateran (Nr. 8); und auch diese reichen bei weitem nicht an die Grösse mancher Augustusdarstellungen hinan. Wohl aber sind viele überlebensgross und oft nahe ans Colossale anstreifend. So die Büste von Pozzuoli in Neapel (Nr. 24), der Rondinini'sche Kopf (Nr. 19), die Pariser Togastatue (Nr. 35) und die sitzenden Statuen im Mus. Chiaramonti (Nr. 6. und 7) und in Madrid (Nr. 43). — Unterlebensgross bloss die zwei (ob beide?) nicht ganz sicheren mit der Chlamys bekleideten Statuetten im Mus. Torlonia (Nr. 10) und in Neapel (Nr. 21) und der wahrscheinlich unbedeutende Kopf im Stud. Jerichau zu Rom (Nr. 18).

Diese alle, wie auch die übrigen, von Marmor. Von Bronze nur der zu Mahon gefundene Kopf im Cabinet des médailles Nr. 40) und der ziemlich geringe in Neapel (Nr. 26).

Unbekannte oder noch nicht sicher bestimmte Claudier.

Die Vergleichung der Bildnisse der patricischen Claudier, welche nach Augustus eine geraume Zeit den Kaiserthron inne hatten (Tiberius, Gajus, Claudius), hat längst zu der Beobachtung geführt, dass bei ihnen, wie etwa bei den Habsburgern oder bei den Bourbonen, ein gemeinsamer, ziemlich stark prononcierter Geschlechtscharakter zu Tage tritt. Derselbe documentiert sich der Hauptsache nach — denn erschöpfend lässt er sich mit Worten nicht charakterisieren — durch eine breite Stirn, einen flachen Schädelbau, abstehende Ohren und einen tief in den Nacken gehenden Haarwuchs. Letzteres wird schon von Sueton[1] als *gentile* bezeichnet. Häufig, und grade bei Köpfen, die dann besonders prägnant das claudische Gepräge haben, kommt jene eigentümliche Formation des Mundes hinzu, die wir von Tiberius her kennen, und die teils in dem Zurücktreten der Unter-

[1] Suet. Tib. 68.

lippe, teils in einer gewissen Schwingung der Mundlinie besteht. Da dieselbe aber dem Kaiser Claudius fremd ist, so bleibt es zweifelhaft, ob sie kurzweg als claudisch oder mehr nur als ein Zug der engeren Familie des Tiberius zu betrachten ist.

Manchmal ist es allerdings schwer, das, was diesen Typus ausmacht, von dem allgemeinen Zeitcharakter zu trennen. Denn es ist keine Frage, dass, wie überall, auch hier äusserliche Umstände, einerseits die Sitte oder die Mode, andererseits die künstlerische Auffassungsweise und Technik dazu mitgewirkt haben, die Bildnisse der damaligen Zeit einander anzunähern. Und ferner ist zuzugeben, dass die Quellen, aus denen wir den Geschlechtscharakter abstrahieren, teils beschränkt, teils hypothetischer Natur sind. Vollkommen sicher kennen oder kannten wir bis jetzt von Mitgliedern der gens Claudia nur die Bildnisse des Tiberius und des Claudius. Das des Gajus ist, wie wir sehen werden, vielfachen Zweifeln unterworfen. Noch schlimmer steht es mit den meisten der nicht zur Regierung gelangten Geschlechtsgenossen; und Nero, obgleich der Enkel des Germanicus, scheint seinem Typus nach kein Claudier mehr gewesen zu sein.

Indes giebt es doch ausserdem noch manche Porträts, welche, wenn auch ihre specielle Zuteilung schwankend ist, wenigstens als Claudier hinlänglich beglaubigt sind. So haben die Ausgrabungen von Gabii (1792) und die von Cervetri (1840 und 1846) neben einigen bekannten Bildnissen des julisch-claudischen Hauses auch eine Anzahl unbekannter zu Tage gefördert, deren Familienzugehörigkeit ausser Zweifel steht. Nach der gabinischen Claudiusstatue im Louvre muss man den mitgefundenen sog. Germanicus ebenda (unten Nr. 20), auch wenn man von der Richtigkeit seiner Benennung nicht überzeugt ist, doch jedenfalls für einen Verwandten des Hauses nehmen. Und ein ähnlicher Schluss ist für die auf Caligula und Nero gedeuteten Statuen dieses Fundes (ebenda) nahe gelegt (unten Nr. 21. 22). — Von den im Theater von Cervetri ausgegrabenen, jetzt im Lateran befindlichen Bildnissen möchten leicht alle dem julisch-claudischen Kaiserhause angehören, nicht bloss die sicher benannten Tiberius (Benndorf und Schöne Nr. 206) und Claudius (Nr. 208), sondern auch die mutmassliche Agrippina jun. (Nr. 207), die Büste des sog. Caligula (Nr. 211) und, wie aus dem Typus hervorgeht, die Panzerstatue des sog. jüngeren Drusus (Nr. 210). Zweifelhaft ist es bloss bei der Togastatue des sog. älteren Drusus (Nr. 209), wo allerdings die Züge nicht notwendig auf Blutsverwandtschaft deuten. — Ein dritter Fund, welcher Schlüsse von bekannten Claudiern auf unbekannte erlaubt, sind die 1844 zu Béziers (Dép. Hérault) ausgegrabenen Büsten, die ins Museum von Toulouse gekommen

sind[1], während die zu Veji 1811—21 gefundenen, jetzt im Vatican und Lateran zerstreuten Bildnisse nur teilweise einer einheitlichen Gruppe anzugehören scheinen[2].

Wenn also eine ganze Reihe von Bildnissen, die entweder bekannte Claudier darstellen oder durch ihren Fundort als Claudier präjudiciert sind, den erwähnten gemeinsamen Typus zeigen, so sind wir berechtigt, auch überall da, wo uns sonst noch dieser Typus entgegentritt, Geschlechtsgenossen vorauszusetzen oder zu vermuten. Wir gewinnen dadurch neben den bestimmbaren und längst mit Namen versehenen Bildnissen eine erkleckliche Zahl einstweilen noch unbestimmter, die aber als nächste und unmittelbarste Fundgrube angesehen werden dürfen, um daraus die Lücken der claudischen Ikonographie zu vervollständigen, eine Fundgrube, die in der That reich genug ist, um alle historisch bekannten Claudier der damaligen Zeit mit Bildnissen zu versehen.

An die Möglichkeit des ikonographischen Nachweises ist freilich nicht bei allen zu denken, sondern hauptsächlich nur bei denjenigen, die daneben auch noch auf den Münzen vertreten sind, wie der ältere und der jüngere Drusus, und der Sohn des ersteren, Germanicus. Bei den Enkeln des Tiberius und des älteren Drusus wird man höchstens hie und da eine Vermutung aussprechen dürfen. So weit daher die Aufzählung der betreffenden Bildnisse als Grundlage für die später folgenden Einzeluntersuchungen dienen soll, empfiehlt es sich, die Basis nicht allzu breit anzulegen, sondern mit Weglassung aller derjenigen, deren Bestimmung zum voraus hoffnungslos, sich auf solche zu beschränken, bei denen der Typus entweder in besonderer Prägnanz oder mit einem gewissen historischen Charakter vereinigt zu Tage tritt. Die hier folgende Auswahl möchte unserer Denkmälerkenntnis nach am ehesten geeignet sein, diese Grundlage zu bilden.

I. Statuen und Büsten.

Nr. 1. Büste des sog. jüngeren Drusus im capitolinischen Museum, Kaiserzimmer Nr. 7 (abg. Taf. XII, noch nicht bei Bottari). Wann und woher sie in die Sammlung gekommen, ist mir nicht bekannt. Das Untergesicht (Nasenspitze, Mund, Kinn, rechte Wange) mit einem Stück des Halses ist angesetzt und vielleicht, wie

[1] S. d. Cat. von Roschach p. 92. ff.

[2] S. die Litteratur bei Bennd. & Schöne, Cat. des Lat. Mus. p. 284, mir leider grösstenteils nicht erreichbar. — Beim Fund von Otricoli (1777) sind nachweislich keine Claudier vertreten.

das Bruststück, neu. Ein guter jugendlicher Claudierkopf mit plattem, nach hinten ansteigendem Schädel. Das Haar schlicht in die Stirn gekämmt, mit zwei nach vorn gebogenen Wangenbüscheln, hinten besonders tief in den Nacken gehend. Beschattete Augen mit ernstem, aber nicht düsterem Ausdruck (ohne Pupillen); abstehende Ohren.

Nr. 2. Heroische Statue im Mus. Chiaramonti Nr. 124 (abg. Clarac pl. 971. 2495); mit gefibeltem, über den linken Arm geschlagenem Paludamentum. Der Kopf aufgesetzt, von ausgesprochen claudischem Charakter, offenbar dem Tiberius nahe verwandt. Mit leichtem Unterkinn, die Stirn in der Mitte eingesenkt, der Mund durch aufwärts gehende Falten scharf abgegrenzt.

Fig. 23. Kopf eines jungen Claudiers im Vatican (s. Nr. 6).

Nr. 3. Panzertorso ebenda Nr. 545, mit einem aufgesetzten, ziemlich schlecht erhaltenen und verschmierten Kopf, den man mit Drusus sen. in Verbindung bringt.

Nr. 4. Jugendlicher Kopf ebenda Nr. 715, Tiberius genannt, was nicht richtig zu sein scheint. Es ist wahrscheinlich eine (etwas geringere) Replik des Kopfes im lateran. Mus. (unten Nr. 8)[1].

Nr. 5. Kopf im dritten Büstenzimmer des Vaticans Nr. 330, vielleicht identisch mit dem des Panzertorso im Museo Chiaramonti (s. Nr. 3). Flache tiberianische Stirn, gebrochenes Profil, starker Hals.

Nr. 6. Kopf im ersten Büstenzimmer ebenda Nr. 385 (abg. Fig. 23), sehr nahe mit dem sog. jüngeren Drusus im Capitol (oben Nr. 1) verwandt, nur ohne die abstehenden Ohren und den charakteristischen Haarwuchs im Nacken. Auch sind die Brauen leicht zusammengezogen und der Blick umdüstert. Dem Ausdruck nach könnte man selbst an Caligula denken. Nase, Hals und Brust sind neu.

Nr. 7. Heroische Statue des sog. Germanicus von Veji im Mus. des Lateran Nr. 103 (abg. Fig. 24; der Kopf Taf. IX)[2]. Vgl. die Abschnitte über Germanicus und den jüngeren Drusus.

[1] Einen Claudier stellt wahrscheinlich auch Nr. 51 des Museo Chiaramonti dar.

[2] Garrucci Mon. del Mus. Lat. pl. 19; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 309, wo als Fundort fälschlich Frascati angegeben.

Nr. 8. Jünglingskopf ebenda Nr. 153 (abg. Fig. 25), nach Benndorf und Schöne wahrscheinlich Tiberius, während er früher für Augustus galt. Indes ist es weder der eine noch der andere. An Tiberius erinnert er nur in Einzelheiten, im Schnitt der Haare, in den Mundwinkeln. Nach Stirnbildung, Proportionen und Profil stellt er entschieden eine andere Person dar, vielleicht dieselbe, wie der Kopf des Mus. Chiaramonti (oben Nr. 4), oder wie Nr. 436 des Museo Torlonia.

Fig. 24. Claudierstatue v. Veji im Lateran (Germanicus?) s. Nr. 7.

Nr. 9. Panzerstatue von Cervetri ebenda Nr. 210 (der Kopf abg. Taf. XIII)[1], mit zwar aufgesetztem, aber zugehörigem Kopf, an dem nur der Nasenrücken und ein Ohr ergänzt; dem Fundort und dem Typus nach ohne Zweifel ein hervorragendes Familienglied der Claudier. Eine edle Physiognomie mit klarer, freier, die Nasenlinie fortsetzender Stirn und ziemlich tief liegenden Augen. Charakteristisch besonders der schön geschwungene Mund mit starken Winkeln und Nasenlippenkanal. Die Haare gehen hinten mässig herab und bilden kurze Büschel vor den Ohren. (Vrgl. namentlich den Abschnitt über Nero Drusus.)

Nr. 10. Kopf eines jungen Mannes im Museum des Palatin (Matz und Duhn Ant. Bildw. I. Nr. 130)[2], hinterwärts verhüllt; an Ort und Stelle als jugendlicher Claudius bezeichnet, aber wahrscheinlich dieselbe Person, wie der sog. jüngere Drusus im Capitol

[1] Die ganze Statue bei Garrucci Mon. Lat. Taf. 9.
[2] Abguss bei Malpieri.

(oben Nr. 1). Das Haar in die Stirn hängend, in der Mitte leicht geteilt, vor den Ohren je einen halbmondförmigen Büschel bildend, im Nacken, wie man trotz dem Schleier sehen kann, tief herabgehend. Die Augen gegen innen zu sehr vertieft, der Augenknochen darüber fast horizontal zurücktretend, der rechte Mundwinkel etwas aufwärts gezogen. Die Hälfte der Nase und die Lippen neu.

Nr. 11. Nackte Bronzestatue im Museo Torlonia Nr. 246, Germanicus genannt (s. d.).

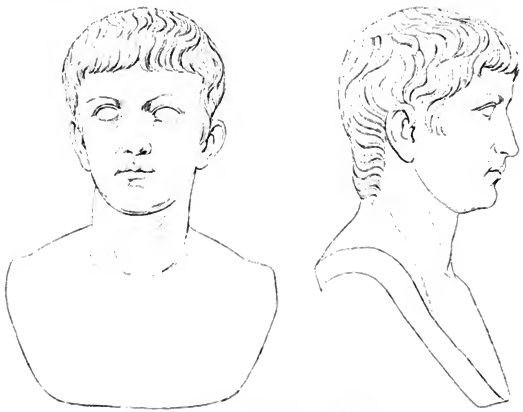


Fig. 25. Jünglingskopf im Lateran (s. Nr. 8).

Nr. 12. Kopf ebenda (Nr. 439), Caligula genannt, ähnlich dem Kopf der Panzerstatue in München (unten Nr. 36).

Nr. 13. Togastatue im Pal. Colonna zu Rom (Matz und Duhn Nr. 1247), „aus dem ersten Jahrhundert, an Juliertypen erinnernd; ausgezeichnete Arbeit".

Nr. 14. Halbnackte heroische Statue in Neapel, erster Corridor links (der Kopf abg. Taf. VIII.)[1], als Drusus bezeichnet. 1821 zugleich mit der angeblichen Livia im sog. Pantheon (Macellum) zu Pompeji gefunden. In demselben Costüm wie die lateranische Statue

[1] Die ganze Statue Mus. borb. III. 38; Clarac. pl. 917; Overb. Pompeji Abschn. über d. Plastik; unkenntlich und als Bronzestatue bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 148.

(Fig. 24), aber eine verschiedene Person, mit ungebrochenem, vollkommen erhaltenem Kopf. Die Scheitellinie ist hier gewölbt, die Stirn unten vortretend, oben flach, die Nase leicht gebogen und durch einen Einschnitt von der Stirn getrennt. In den Augen die Pupillen angegeben. Der Mund hat aufwärts gerichtete Winkel; auf Oberlippe, Kinn und Wangen ein leichter Flaumbart. Das Gesicht mager und nach unten zugespitzt, die Ohren abstehend. Die Haare fallen schlicht in die Stirn, haben jedoch oben und hinten einen welligen (nicht lockigen) Charakter. In regelmässigen Abständen sind grössere Löcher darin, wohl zur Befestigung eines (nicht mehr vorhandenen) Kranzes. Wozu die vielen kleineren Löcher über den Ohren dienten, weiss ich nicht. Im Nacken sind die Haare perückenartig geschnitten, d. h. mit ihren Spitzen nicht ganz aufliegend. Der Ausdruck des Gesichts etwas trübe.

Nr. 15. Nackte heroische Statue ebenda, erster Corridor rechts (Gerhard Nr. 37; abg. Clarac pl. 925. 2351), bald Tiberius, bald jüngerer Drusus genannt, wovon das leztere den Münzen nach richtiger sein möchte; mit Mantel auf der linken Schulter, wie der belvederische Hermes, und mit rednerisch vorgestreckter Rechten. Der Kopf scheint nie vom Rumpfe getrennt gewesen zu sein, wohl aber ist der Hinterkopf, wie die Nase und die Lippen, neu. Bei allgemeiner Aehnlichkeit mit dem der gegenüberstehenden pompejanischen Statue unterscheidet er sich von ihm durch den Charakter des Mundes, die Andeutung eines Doppelkinns und die (hier nicht abstehenden) Ohren. Die Nase springt ohne Einschnitt unter der Stirn vor.

Nr. 16. Bronzestatue des sog. älteren Drusus aus Herculanum ebenda (abg. Br. d'Erc. II. 79)[1] mit über den Kopf gezogener Toga. 1741 in Resina gefunden und anfangs als Germanicus bezeichnet. Er hat im Schädelbau und Untergesicht, zum Teil auch im Profil, grosse Aehnlichkeit mit Tiberius, der doch selber nicht gemeint zu sein scheint, weshalb man zunächst an seinen Bruder gedacht hat. Von den beiden vorigen Statuen gleicht er mehr der nackten. Er hat weder den Einschnitt an der Nasenwurzel, noch die aufwärts gehenden Fältchen an den Mundwinkeln[2]. Auf dem Siegelring der Linken ein litnus, woraus man allerlei unbegründete Schlüsse gezogen.

---

[1] Mus. borb. VII. 43; Roux u. Barré Herc. u. Pomp. V. 1. Taf. 38; Clarac pl. 927; Duruy Hist. des Rom. III. p. 780.

[2] Die Profilabbildung der Antichità d'Ercolano ist ungenau; sie giebt die Nase zu stumpf, den Mund zu wenig abwärts gehend.

Nr. 17. Kopf des sog. Caligula in Mantua Nr. 52 (Dütschke A. B. IV. Nr. 662)[1], mit schlichtem, ins Gesicht gekämmtem Haar und schräg nach vorn abfallender Scheitelfläche. Wahrscheinlich eine Replik des sog. jüngeren Drusus im Capitol (oben Nr. 1).

Nr. 18. Büste im Louvre (Saal des Augustus, letzte Fensternische), von entschieden claudischem Typus, ohne dass man das Bildnis auf eine bekannte Person beziehen oder leicht mit einem andern identificieren könnte. Mit kaum mehr sichtbarem, verwaschenem Halsbart. Ob aus der Campana'schen Sammlung herrührend, weiss ich nicht.

Nr. 19. Torso eines sitzenden Claudiers ebenda (= Tiberius Nr. 36).

Nr. 19a. Büste aus Sammlung Campana ebenda, dem vorigen ähnlich (= Tiberius Nr. 38).

Nr. 20. Halbnackte heroische Statue des sog. Germanicus ebenda, Descript. Nr. 141 (der Kopf abg. Taf. X.)[2], 1792 zu Gabii ausgegraben. Der Mantel ist um die Hüften geschlagen und bedeckt mit einem Ende die linke Schulter und den linken Arm. Der Kopf, von ausgeprägt claudischem Charakter, war nie vom Rumpfe getrennt, doch ist die Nase ergänzt, ebenso die Hände und die Füsse. Das Schwert in der Linken wurde ihm nach Analogie der mitgefundenen Claudiusstatue gegeben. Von der Seite gesehen, hat der Kopf eine etwas quadratische Form, indem die Nackenlinie sich kaum einbiegt; Stirn und Nase liegen in der gleichen Flucht, nur durch eine kleine Stufe von einander getrennt. Die Brauen sind rund gewölbt und setzen nicht eckig an. Die Lippen sind schmal, das Kinn scharfkantig nach unten abgegrenzt, vorn etwas flach, mit ganz leichtem Unterkinn. Die Haare zeigen in discreter Weise den bekannten claudisch-gentilen Charakter. Der allgemeine Eindruck ist nicht sowohl der eines bedeutenden Feldherrn als der einer liebenswürdigen, humanen Persönlickkeit.

Nr. 21. Panzerstatue des sog. Caligula von Gabii im Louvre (der Kopf abg. Taf. XVI.). S. Caligula.

Nr. 22. Sogenannte Nerostatue ebenda, Descript. Nr. 410 (abg. Clarac pl. 322. 2395)[3]. Der heroisch bekleidete Rumpf mit dem Palmtronc wurde in Gabii gefunden und erst nachher mit dem

[1] Abg. Labus Mus. di Mant. I. 42.

[2] Vgl. Mon. Gab. 7; Mon. sc. Borghes. I. 42; Bouillon II.; Mongez pl. 24, 1—3; Clarac pl. 301; Müller-Wieseler Denkm. I. 356, Baumeister Denkm. des cl. Altert. I. p. 231 u. Andere.

[3] Mon. Gab. 36; Bouillon III. pers. rom. pl. 19; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 499; der blosse Kopf Clarac pl. 1094.

jetzigen, ebenfalls gabinischen Kopf ergänzt[1]. Doch scheint auch vom Kopf bloss das Gesicht mit dem rechten Ohr und der darüber befindlichen Haarpartie alt zu sein; die Nase ergänzt. So wie er sich jetzt präsentiert, zeigt er einen jungen Mann von anmutigen Formen und claudischem Typus, mit etwas niedriger Stirn, eingezogenem Mund, vorstehendem Kinn, Wangenbart und im Nacken herabgehendem Haar. Ein mitgefundenes, wahrscheinlich zum Tronc gehöriges Fragment trug die Inschrift TI. AVG. Allein von Tiberius kann beim Kopf so wenig wie von Nero die Rede sein. Die Inschrift beweist höchstens, dass Kopf und Torso ursprünglich verschiedenen Denkmälern angehörten.

Nr. 23. Nackte Statue des sog. Germanicus aus Sammlung Campana ebenda, Salles des 4 saisons (Cat. del Mus. Campana Cl. VII. Nr. 115), mit Kugel in der Rechten. Der Kopf aufgesetzt und dem Torso fremd; er gleicht der jugendlichen sog. Augustusbüste im grossen Kaisersaal (oben p. 37. Nr. 56). Die Hälfte der Nase und das Kinn neu.

Nr. 24. Sitzende Togafigur aus Sammlung Campana ebenda, früher in den Magazinen, jetzt im Pavillon Denon (abg. d'Escamps Mus. Camp. pl. 65), angeblich auf dem Aventin gefunden. Der Kopf, als Germanicus bezeichnet, ist aufgesetzt und offenbar nicht zugehörig; doch scheint er alt zu sein, nur die Nase ergänzt. Er hat den claudischen Familientypus, ohne genau so wieder vorzukommen. Kopfform und Haarwuchs erinnern an den gabinischen Nero (Nr. 22).

Nr. 25. Bronzekopf im Louvre, Descr. Nr. 27 (abg. Mongez pl. 21. 1) nach Visconti-Mongez der ältere Drusus (s. d.).

Nr. 26. Verstümmelter Colossalkopf im Museum von Nismes, wenn ich nicht irre, als Claudius bezeichnet, mit breiter Stirn (ohne die Mittelfurche des Claudius), flachem Scheitel und claudisch geschnittenem Haar. Ziemlich fettes, aber nicht doppeltes Kinn. Der Hinterkopf fehlt.

Nr. 27. Kopf von Béziers in Toulouse (Cat. von Roschach Nr. 216 b. oder d.), mit dem erstgenannten Pariser (Nr. 18) verwandt.

Nr. 28. Basaltkopf im brit. Museum, Roman Gal. Nr. 6, jüngerer Drusus genannt, mit vollständig abgeschlagener Nase, weshalb nur ein bedingtes Urteil möglich. Dem tiberianischen Munde nach kann man allerdings an den jüngeren Drusus denken; der

[1]) *Una bella testa di Nerone in età giovanile scavata anch' essa fra le ruine di Gabi si è riportata su questo simulacro.* Visconti Mon. Gab. p. 71.

Fundort Aegypten dagegen und das hinten weit hinabgehende, seitwärts laufende Haar weisen eher auf Germanicus[1].

Nr. 29. Kopf im kgl. Museum zu Madrid (Hübn. Nr. 223), früher Caligula oder Nero Drusus genannt. Dass es sich um einen Claudier handelt, ist an der Schädelbildung und am Schnitt und Wuchs der Haare deutlich zu erkennen. Der Contour des Schädels, von der Seite gesehen, ist ungefähr derselbe, wie bei der cervetrischen Statue im Lateran (Taf. XIII.). Der Typus ist jugendlich, die Brauen sind zur Nasenwurzel herabgewölbt, die Ohren so anliegend, dass sie von vorn beinahe nicht sichtbar.

Nr. 30. Bronzekopf ebenda (Hübn. Nr. 224).

Nr. 31. Marmorkopf ebenda (Hübn. Nr. 227), s. Drusus jun.

Nr. 32. Kopf im Museo arqueologico zu Madrid (s. Drusus junior, Fig. 35).

Nr. 33. Schöner Kopf eines Jünglings aus dem julisch-claudischen Kaiserhause in der Akademie von San Fernando zu Madrid (Hübn. Nr. 502, abg. Fig. 26)[2].

Fig. 26. Jünglingskopf in der Akad. v. S. Fernando zu Madrid (s. Nr. 33).

Nr. 34. Kopf im Provinzialmuseum zu Cordova (s. Drusus jun., Fig. 36).

Nr. 35. Büste des sog. Germanicus in der Glyptothek zu München Nr. 178. Nur die Maske alt, mit der gabinischen Statue des Louvre (Nr. 20) verwandt. Doch ist die Nase oberhalb etwas stärker gebogen und tritt die Unterlippe weniger zurück.

Nr. 36. Panzerstatue ebenda Nr. 264. Aus zwei einander fremden Bestandteilen (Kopf und Panzer) wahrscheinlich in der Werkstätte des Depoletti zusammengefügt und ergänzt. Mund und Stirn sind nicht die des Tiberius, dessen Namen die Statue trägt. Vielmehr wohl mit dem lateranischen Germanicus (oben Nr. 7, Fig. 24) identisch.

Nr. 37. Kopf ebenda Nr. 210 (als Caligula oder Marcellus bezeichnet), im Profil den Köpfen des jüngeren Drusus am nächsten

[1] Einen Claudier stellt wohl auch der Kopf in Woburn Abbey Nr. 107 dar (Mich. Anc. Marbles p. 733; abg. Engr. pl. 26), als jugendlicher Trajan bezeichnet. — Eine Germanicus genannte Büste in Wilton House (Mich. a. a. O. p. 695. Nr. 123), mit Wangenbart, ist ohne Zweifel modern.

[2] Vgl. oben p. 40 Anm. 1.

kommend, sowohl dem Turin-Madrider Typus, wo die Stirnhaare dieselbe rundliche Masse bilden, als auch dem Kopf der lateranischen Statue (j. Drusus Nr. 7). Der Blick ist düster, die Brauen sind schräg gegen die Nasenwurzel herabgezogen.

Nr. 38. Bronzekopf auf Alabasterbüste in Dresden, dritter Saal, Nr. 200 (abg. Augusteum Taf. 122. 1), zwar zusammengesetzt, aber zum Teil alt, namentlich die Stirn mit den Haaren. Er erinnert an den jüngern Drusus.

Nr. 39. Kopf des sog. Germanicus in Schloss Erbach (s. Germanicus).

Nr. 40. Zwei ein und dieselbe Person darstellende Köpfe ebenda, der eine modern. (S. Drusus jun. und die dort gegebene Abbildung Fig. 37).

Nr. 41. Büste des sog. Germanicus in Wien Nr. 10 (abg. v. Sacken Die ant. Skulpturen Tf. 28), mit schlicht nach vorn gekämmtem Haar; der Blick fixierend abwärts gerichtet. Von dem gabinischen Germanicus in Paris unterscheidet er sich ziemlich bestimmt durch die horizontal gezogenen Brauen und durch das niedrige Kinn. Die Nase und der ganze Hinterkopf neu. Etwa mit dem Kopf in Toulouse (oben Nr. 27) identisch.

Nr. 42. Büste ebenda, Nr. 207 b., ein junger Mann von claudischem Typus, die ganze Nase neu, die Stirnhaare überarbeitet, Pupillen angegeben.

Nr. 43. Kopf eines jugendlichen Juliers zu Olympia (Ausgrabb. zu Ol. V. Tf. 24. untere Reihe 1).

2. Reliefs.

Nr. 44. Porträtkopf des sog. Germanicus im Berliner Museum Nr. 1345, in fast modernem Reliefstil, daher jetzt als verdächtig zurückgestellt. Sicher neu sind die Nasenspitze und die Oberlippe sowie der Grund, das Uebrige wenigstens stark gesäubert. Der Kopf war entschieden von jeher als Relief gearbeitet, das sieht man namentlich an den untern Partieen (Mund etc.); nur der Oberkopf ist in eigentümlich ausladender Weise gebildet.

Nr. 45. Bronzebildnis eines Knaben auf Porphyrplatte im Berliner Antiquarium (Friederichs Kleinere Kunst Nr. 2149). Sehr wahrscheinlich ein Prinz des augusteischen Hauses, obgleich man sich für keinen mit voller Ueberzeugung entscheiden kann; jedenfalls nicht Tiberius, wie Friederichs andeutet. Aus Bellori's Besitz. Ob wirklich antik?

3. Geschnittene Steine.

Wichtigere hiehergehörige Gemmendarstellungen sind folgende:

a. Cameo der ehemaligen Sammlung de la Turbie in Turin (abg. Taf. XXVI. Nr. 11)[1]: Lorbeerbekränzter Kopf en face, wie ein Rundwerk ohne Verkürzung ausgearbeitet, also die volle vordere Hälfte des Kopfes. Die Brauen laufen horizontal, die Stirn ist von zwei schrägen Muskelzügen durchschnitten, der Nasenrücken gerade, in den Augen die Pupillen angegeben. Von den Schultern noch so viel, dass man die Panzerbekleidung erkennen kann (vgl. Nero Drusus). 32 auf 35 Millim. gr.

b. Agatonyx im Cabinet des médailles zu Paris (Chab. Nr. 213). Vergl. Augustus p. 48 q.

c. Sardonyx, angebl. im Cabinet de France (abg. Lenormant Icon. IX. 12): Lorbeerbekränzter jugendlicher Kopf nach rechts, ohne Grund als Nero Drusus bezeichnet. 58 Millim. hoch.

d. Cameo mit der sog. Apotheose des Germanicus ebenda (Chab. Nr. 209). S. Germanicus.

e. Ueber den grossen Pariser Cameo siehe den besondern Abschnitt unten.

f. Fragmentierter Sardonyx des Epitynchanos mit angeblichem Kopf des Germanicus in der Sammlung Blacas im brit. Museum (abg. Taf. XXVI. Nr. 8)[2]. Sehr jugendlicher Kopf nach rechts, ohne Kranz, vom Hals an abgebrochen. Die Echtheit des Steines ist unbestritten, die Deutung auf Germanicus fast allgemein.

g. Ebenda ein Karneol mit jugendlich flaumbärtigem Kopf auf vorgestrecktem Hals, j. Drusus genannt (Cades V. 339), dessen Typus nur wenig verschieden auf einem Stein der Samml. Vannutelli (Cades V. 337) und auf einem der Samml. Piombino (Cades V. 338) wiederkehrt. Sie scheinen, zumal der Blacas'sche, nicht ganz im Stil des 1. Jahrhunderts gearbeitet.

h. Unter den Marlborough Gemmen (abg. Choix des pierres ant. du cab. Marlborough II. 25) ein Kopf, der mit dem jüngeren Drusus des Capitols (p. 168, Nr. 1) identisch zu sein scheint.

i. Chalcedon in Wien (Sacken und Kenner I. Nr. 13; abg.

[1] Als Nero Drusus bei Visconti-Mongez pl. 21. 3 u. 4; vgl. Cades V. 328, wozu fälschlich Florenz als Aufbewahrungsort angegeben wird.

[2] Vgl. Faber Imagg. Nr. 87, wo der Hals und ein Teil der Inschrift willkürlich ergänzt und der Kopf als Marcellus bezeichnet ist; Stosch Gemmae ant. caelat. Taf. 32; Cades V. 355; Lippert Dakt. II. 2. 305; Brunn Künstlergesch. II. p. 497.

Arneth Die ant. Cam. Taf. XVII. 3), Kopf der claudischen Familie nach rechts, Nero Drusus genannt.

k. l. Ueber die Gemma Augustea und die Gemma Claudia ebenda s. die besonderen Abschnitte.

m. Sardonyx in Petersburg (abg. Bracci Mem. I. 14) mit 2 einander zugekehrten Köpfen, einem männlichen und einem weiblichen, zwischen welchen die Namen Alpheos und Arethon. Früher in der Abtei St. Germain-des-Prés und dort für den Trauring des Joseph und der Maria gehalten. Montfaucon bezeichnete die Köpfe wegen der Haartracht des weiblichen als Germanicus und Agrippina, was auch Visconti billigte. Doch ist nichts als das (claudische) Zeitalter sicher[1].

n. o. p. Junge Claudier mit ihren Gattinnen sind ohne Zweifel auch dargestellt auf den Abdrücken bei Cades V. 358—360 (lauter sog. Germanicusbildnisse), wovon der Intaglio Nr. 359 auf unserer Tafel XXVI. 10 abgebildet[2].

Es ist in diesem Verzeichnis schon hie und da angedeutet worden, dass nicht jede einzelne Nummer ein neues Bildnis darstellt, sondern dass viele nur Wiederholungen bereits vorhandener Denkmäler sind, so dass die 43 aufgezählten Statuen und Büsten in Wirklichkeit eine weit kleinere Anzahl von Porträts repräsentieren. Die capitolinische Büste des sog. j. Drusus (Nr. 1) z. B. stellt höchst wahrscheinlich die gleiche Person dar wie der verschleierte Kopf im palatinischen Museum (Nr. 10), und, trotz leichten Abweichungen, wie die wieder unverschleierten im vaticanischen Büstenzimmer (Nr. 6) und in Mantua (Nr. 17). Aber wir mögen bei dieser Reduction mit noch so grosser Kühnheit verfahren, so bleiben doch immer noch bedeutend mehr Individualitäten übrig als wir Angehörige des Kaiserhauses kennen. Denn diese beschränken sich, die Kaiser selber abgerechnet, auf den Sohn und den Enkel des Tiberius, dann auf den ältern Drusus, seinen Vater Tiberius Nero, seinen Sohn Germanicus und seine zwei ältesten Enkel, d. h. auf 7 Personen, während wir Mühe hätten, die aufgezählten Typen auch nur auf das Doppelte hievon zu reducieren. Und da es nun ausserdem wenig wahrscheinlich, dass sich von dem kurz lebenden Enkel des Tiberius oder von Ti. Nero, dem ersten Gemahl der Livia, Bildnisse

[1] Vgl. Brunn a. a. O. II. p. 597.

[2] Der dem letzteren ähnliche Einzelkopf des brit. Museums dagegen (bei uns Taf. XXVI. 9 = Cades V. 335; Lippert Daktyl. I. 2. 208) möchte eher Augustus sein.

erhalten haben, so wird das Zahlenverhältnis zwischen Personen und Denkmälern noch ungleicher und wir müssen fürchten, dass sich unter den letztern wohl auch einige Nicht-Claudier eingeschlichen haben. Das vorliegende Verzeichnis wird daher mit grosser Vorsicht zu benützen und die betreffenden Statuen und Büsten nur dann als sichere Claudier anzusehen sein, wenn neben dem Typus noch andere Gründe dafür sprechen.

Für so hochstehende Persönlichkeiten wie die beiden Drusus und Germanicus möchten vor Allem die heroischen Darstellungen in Anspruch zu nehmen sein. Ja es ist kaum abzusehen, welchen Gliedern der Familie die Auszeichnung einer solchen Darstellungsweise sonst noch sollte zu Teil geworden sein. Jedenfalls höchstens noch den beiden älteren Söhnen des Germanicus. Nun befinden sich in unserm Verzeichnis grade drei derartige Statuen, die gabinische im Louvre (abg. Taf. X.), die vejentische im Lateran (Taf. IX.) und die pompejanische in Neapel (Taf. VIII.), alle drei vortrefflich erhalten, mit ungebrochenem Kopf, so dass an der Ursprünglichkeit des Motivs (ein um die Schenkel geschlagener Mantel bei nacktem Oberkörper) nicht gezweifelt werden kann, und alle, wie es scheint, in der Person von einander verschieden. Es würde den Gang der Untersuchung ausserordentlich erleichtern, wenn man diese Statuen einfach auf die drei claudischen Prinzen verteilen dürfte, die gabinische, wie es schon längst üblich ist, auf Germanicus, die lateranische auf den jüngeren, die Neapler auf den älteren Drusus oder umgekehrt. — Aber sicher ist es allerdings nicht, dass die gabinische und die vejentische Satue verschiedene Personen darstellen. Sie könnten auch identisch sein, und wer ist dann gemeint? Germanicus oder der jüngere Drusus? Ja, wenn man einmal von Germanicus abgeht, warum am Ende nicht auch der ältere Drusus? Je nachdem diese beiden Fragen beantwortet werden, ist die Untersuchung über die claudischen Bildnisse schon ausserordentlich verschieden präjudiciert. Jede der drei Statuen kann jeden der drei Prinzen darstellen und die pompejanische sogar noch einen vierten oder fünften.

Daneben wird man natürlich auch einen vergleichenden Blick auf die Münzen werfen müssen. Wenn nun dieselben nicht oder nicht vollständig mit einer der genannten Combinationen stimmen, wie es unter allen Umständen bei denen des älteren Drusus der Fall ist, so steht man vor der neuen Frage, ob den Münzen oder den in den Statuen liegenden Gründen das grössere Gewicht beizulegen sei. Und was soll mit gewissen anderen Typen geschehen, die den Münzen nach ein gleiches und besseres Recht auf einen jener drei Namen

zu haben scheinen, wie z. B. der Kopf der Turiner Panzerfigur (j. Drusus, Fig. 34) und seine wahrscheinlichen Wiederholungen? Und was mit denen, die eine so offenbare Verwandtschaft mit Tiberius zeigen, dass man auch wieder nur an seine allernächsten Familienglieder denken kann, wie der sitzende Torso im Louvre (oben Nr. 19) oder der Kopf der Münchener Panzerstatue (Nr. 36) und ähnliche?

In der That, es ist leicht, drei einzelne Statuen oder Büsten zu bezeichnen, die mit der Geschichte und mit den Münzen der 3 kaiserlichen Prinzen im Einklang oder wenigstens nicht im Widerspruch stehen. Aber sobald man die Gesammtheit der vorhandenen Denkmäler berücksichtigt und bei jeder Namengebung sich darüber Rechenschaft giebt, ob dieselbe nicht in Conflict mit andern Deutungen steht, so stösst man an allen Ecken auf Schwierigkeiten und kommt zu der Ueberzeugung, dass ein vollständig klappendes Resultat mit unsern dermaligen Mitteln überhaupt nicht zu erzielen ist.

Wir geben im Folgenden (p. 198 ff.) das, was wir für das Wahrscheinlichste halten, und daneben eine Anzahl von eventuellen Benennungen für diejenigen Fälle, wo jenes Wahrscheinlichste doch unrichtig sein sollte, oder wo es zwischen zwei oder mehreren gleichberechtigten Ansichten schwankt. Aber alle Eventualitäten und Möglichkeiten aufzählen zu wollen, kam uns nicht in den Sinn. Wir fürchten so schon für manche Leser des Guten zu viel gethan zu haben.

Frauenbildnisse des claudischen Zeitalters.

Von Frauenbildnissen aus der Zeit der claudischen Kaiser (Tiberius bis Nero) sind uns auf den Münzen, abgesehen von Antonia, der Gemahlin des älteren Drusus, welche eigentlich noch dem Zeitalter des Augustus angehört, solche der älteren und der jüngeren Agrippina, der Drusilla und Livilla (Schwestern des Caligula), der Val. Messalina und ihrer Tochter Octavia, endlich der Poppaea und, wenn man will, der Stat. Messalina (Gemahlinnen des Nero) erhalten; denn Caesonia, die Gemahlin des Caligula, und Claudia, die Tochter des Nero, kommen nicht mehr in Betracht.

Die Köpfe der genannten Frauen zeigen alle eine im Ganzen übereinstimmende Mode der Haartracht (kurzgeschnittenes und ge-

kräuseltes Stirn- und Seitenhaar bei hinten auf den Nacken fallendem Zopf), welche so, wenigstens auf den Münzen, weder in augusteischer noch in nach-claudischer Zeit vorkommt. Wir sind daher befugt, auch die statuarischen Bildnisse mit dieser Frisur dem claudischen Zeitalter zuzuweisen; wie sich denn kaum eines finden wird, wo begründete Einwendungen gegen eine solche Datierung zu machen wären, während in manchen Fällen Fundort und Inschriften dieselbe ausdrücklich bestätigen (Balbustöchter in Neapel, Agrippina von Cervetri im Lateran u. a). Und zwar nicht bloss die statuarischen Bildnisse, welche genau die Haartracht der Münzen wiedergeben, sondern alle von ungefähr dem gleichen Schema. Denn bei den Büsten und Statuen sind die Frisuren im Detail natürlich mannigfaltiger und werden auch, dem Leben entsprechend, bei einer und derselben Person je nach ihrem Alter verschieden dargestellt worden sein. Da nun die in unserer Aufgabe liegende Untersuchung, was für historische Persönlichkeiten sich noch unter den hieher gehörigen Bildnissen nachweisen lassen, unmöglich nur auf der Basis der jeweiligen Münzen geführt werden kann, vielmehr, zumal bei den beiden Agrippinen, eine fortwährende Vergleichung der bedeutenderen Statuen und Büsten stattfinden muss, so schicken wir, wie bei den männlichen Claudiern, eine Uebersicht derjenigen Monumente, welche mit einigem Recht in Betracht kommen, voraus; nicht zwar sämmtlicher Frauenbildnisse mit claudischer Haartracht — dies würde wegen der grossen Anzahl derselben die Untersuchung nur erschweren —, wohl aber aller, die durch ihren physiognomischen Charakter, durch Beigaben von Schmuck etc., durch Vortrefflichkeit der Arbeit oder durch mehrfaches Vorkommen, endlich durch die Bedeutung ihres Fundorts über das Niveau des Gewöhnlichen und Privaten sich zu erheben scheinen. Ein paar vereinzelte Typen, welche durch die Künstlichkeit ihrer Frisur sich gar zu sehr von den Münzen entfernen, aber vielleicht doch claudisch sind, sowie ein paar zweifelhafte, dem Anschein nach auf der Grenze des Zeitalters stehende, können, wenn es nötig ist, nachträglich immer noch zur Vergleichung gezogen werden.

1. Statuen und Büsten.

Nr. 1. Büste im capitolinischen Museum, Kaiserzimmer Nr. 10 (abg. Taf. XV)[1], zusammen mit der folgenden Nr. 14 als ältere und jüngere Agrippina gefasst, früher mit umgekehrter Verteilung der Namen. Schöner Frauenkopf von mittlerem Alter. Die

[1] Bottari Mus. Cap. II. 15; Righetti Camp. I. 119.

Haare gescheitelt, seitwärts in krausen Partieen die Ohren bedeckend, und hinten in einen Zopf gebunden mit links und rechts herabfallenden Schulterlocken. Das Gesicht distinguiert, mit kurzer, gradaufsteigender Stirn und ziemlich senkrechtem Profil, aus welchem nur die (wohlerhaltene) Nase in mässigem Winkel vorspringt. Der Ausdruck entschlossen, aber nicht unweiblich.

Nr. 2. Colossalbüste ebenda Nr. 14 (abg. Bottari II. 10)[1], jetzt jüngere Agrippina genannt, von schon etwas matronalen Formen. Die Haare sind ungescheitelt, am ganzen Vorderkopf in gleichartig geschlängelte Löckchen geordnet, welche die Stirn in einem regelmässigen Bogen begrenzen. Von hinten, wo sie in einen Zopf vereinigt sind, fallen zwei geringelte Haarstränge auf die Schultern. Sie steht ihrem Typus nach, so viel ich sehen kann, ziemlich allein. Der Ausdruck erweckt kein besonderes Interesse, nur der grosse Massstab deutet auf eine höher stehende Person.

Fig. 27. Statue im Mus. Chiaramonti (fälschl. Domitia gen.) S. Nr. 3.

Nr. 3. Statue der sogenannten Domitia (als Hygieia) im M. Chiaramonti Nr. 62, gegenüber dem Eingang zum Braccio nuovo (abg. Fig. 27)[2], in ungegürtetem Aermelchiton mit vorn herumgeschlagenem Mantel. Der Kopf aufgesetzt und aus anderem Marmor. Die Vorderhaare sind in 3 Reihen Locken gekräuselt, doch in der Mitte gescheitelt und nicht ausladend, also eine claudische, keine flavische

[1] Righetti II. 272. 3. Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 449.

[2] Mus. Chiaram. II. 37; Clarac pl. 556. 1184; die im Text gegebene Abbildung nach photogr. Profilaufnahme.

Frisur, weshalb die Visconti'sche Beziehung auf Domitia ganz unbegründet. Das Profil mit dem der capitolinischen Nr. 10 verwandt. Der Contour des Schädels etwas kleinlich.

Nr. 4. Büste der sog. Domitia ebenda, nach Nr. 393. Um die Stirn bis zu den Ohren eine dreifache Reihe künstlicher Löckchen, ohne Scheitelung und überall gleich breit.

Nr. 5. Büste ebenda Nr. 478, *simile a Messalina*, mit schräg über die Ohren gezogenen Spirallöckchen.

Nr. 7. Kopf ebenda Nr. 608 (abg. Taf. XXI), im Catalog als jüngere Agrippina, von Benndorf und Schöne als genaue Wiederholung der cervetrischen Statue des Lateran Nr. 207 (s. unten) bezeichnet, welch letztere Behauptung nicht ganz richtig, obgleich möglicherweise beidemal dieselbe Person gemeint ist. Sie hat eine quadrate Schädelform, leicht gewelltes, einfach gescheiteltes Haar mit einzelnen Kräusellöckchen längs der Stirn. Diese selbst ist auffallend niedrig, die Brauenlinie scharfkantig, die Mundwinkel decidiert, die Nase ein wenig gebogen. Dass der rechte Augenwinkel etwas tiefer sitzt als der linke, scheint ein Verstoss des Bildhauers zu sein. Der Kopf macht durchaus den Eindruck einer bedeutenden, selbstbewussten, aber edlen Persönlichkeit. Er ist leider sehr geflickt, indem er quer unter der Nase durchgebrochen war und bei der Restauration ein Stück hineingesetzt werden musste; doch können die wesentlichen Teile nicht falsch ergänzt sein.

Nr. 8. Kopf ebenda Nr. 619, sog. ältere Agrippina, mit Haarbinde, unterhalb welcher eine Reihe senkrecht geordneter Locken um die Stirn laufen. Sie hat ein spitzes, aber charakteristisches Profil mit gebogener Nase (neu) und schmalen Lippen. Besonders eigentümlich die dachförmig zur Nasenwurzel emporgezogenen Brauen.

Nr. 9. Sog. Domitiastatue in der Statuengallerie des Vaticans Nr. 408 (abg. Mus. Pio Clem. III. 5)[1], gleich der ähnlich drapierten des Museo Chiaramonti (oben Nr. 3) als Hygieia restauriert, wofür so wenig wie für die Beziehung auf Domitia ein triftiger Grund vorlag. Sie ist an der via Cassia beim sog. Grab des Nero gefunden. Der Kopf aufgesetzt und, wie es scheint, sehr überarbeitet, denn ganz neu ist er wohl nicht. Die Nase (ergänzt) springt bedeutend aus dem Profil hervor, einen viel stärkeren Winkel bildend, als am Kopf der chiaramontischen Statue. Die Einkehlung unter dem Mund eckig und wenig vertieft, das Untergesicht ziemlich hoch.

Nr. 10. Statue von Cervetri im Lateran (Bennd. u. Sch. Nr. 207; der Kopf abg. bei uns Taf. XIX)[2], vom Gewandmotiv, d. h.

[1] Clarac pl. 940; vgl. Beschr. d. Stadt Rom II. 2. p. 174. 47.

[2] Clarac pl. 936 E; Garrucci Monum. Lateran. 12. 3.

Mantelumschlag, der Pallas von Velletri[1], mit aufgesetztem aber zugehörigem Kopf. Das Haar ist hier von einer Astragalenbinde umwunden, und bildet unterhalb derselben 2 gewellte Scheitel mit einer Reihe von Zierlöckchen; zu beiden Seiten fallen je 2 steife Schulterlocken herab. Die Brauen sind sanft gewölbt, nicht scharfkantig wie bei dem chiaramontischen Kopf (Nr. 7), die Nase leicht gebogen (ergänzt), der Mund klein und die Winkel, besonders der eine, etwas aufwärts gerichtet, das Kinn vorspringend. Die angeblich mitgefundene Inschrift[2] würde die Statue als ein Bild der jüngeren Agrippina, welche allein Augusta genannt werden konnte, bezeichnen, wobei allerdings das Zwischenschieben von *Germanici Caesaris* (näml. *filia*) und vielleicht auch die Stellung des Titels *Augusta* hinter Julia statt hinter Agrippina (wie auf den Münzen) ungewöhnlich erscheint. Indess auch ohne die Inschrift geht aus den mitgefundenen Statuen ziemlich sicher hervor, dass ein Mitglied des claudischen Kaiserhauses dargestellt sei.

Nr. 11. Die Büste ebenda Nr. 428, wo die Seitenhaare in zierlicher Flechte über das Ohr (es bedeckend) nach dem Nacken laufen, scheint eher ein Privatporträt zu sein.

Nr. 12. Sitzende Statue der sog. Agrippina in Villa Albani, untere Halle Nr. 79 (abg. Clarac pl. 932), in Haltung und Gewandung mit der sitzenden capitolinischen Statue (abg. ebenda) übereinstimmend, hier wirklich mit einem, wenn auch aufgesetzten, Kopf der claudischen Zeit. Die Stirnhaare sind ungescheitelt und bis zu den Ohren gekräuselt; hinter den letzteren fallen zwei geringelte Schulterlocken herab, im Nacken ein Zopf. Das Profil zeigt eine niedrige Stirn, eine spitze, leicht gebogene (zwar neue, aber wohl richtig ergänzte) Nase, einen festgeschlossenen Mund. Die Basreliefs auf dem Würfel unter ihrem Sitze sind, wie E. Braun meint (Ruinen und Mus. Roms p. 619), in einem Stile ausgeführt, der an die Epoche des Hadrian erinnert; woraus folgen würde, dass der Kopf nicht zugehörig.

Nr. 13. Büste der sog. Messalina im Hauptsaal ebenda Nr. 1026, von Benndorf u. Schöne ohne Grund mit der lateranens. Statue (oben Nr. 10) zusammengestellt. Die gescheitelten Haare sind an den Seiten in dicke Flechten geordnet, welche die obere Ohrmuschel bedecken; hinten ein zopfartiger Haarknauf. Mit dem chiraramontischen Kopf

---

[1] Noch genauer, und diese auch im Körpermotiv, stimmt eine als Ceres ergänzte Münchener Statue (Brunn Glypt. Nr. 87, abg. Clarac pl. 437. 788).

[2] IVLIAE . AVGVSTAE . GERMANICI . CAISARIS . (Lücke?) AGRIPPINAI . S Bennd. u. Schöne A. B. des lat. Museums p. 127.

(oben Nr. 7) teilt sie die niedrige Stirn und den winkeligen Ansatz der Brauen. Aber ihr schmaleres Gesicht und die anmutigere Bildung von Mund und Kinn deuten auf eine verschiedene Individualität.

Nr. 14. Frauenbüste in Villa Borghese, Zimm. des Faun Nr. 12, von mageren spitzen Formen, welche stark an die der lateranensischen Statue erinnern. Das Haar vorn gescheitelt, an den Seiten verschnitten und gelockt; die Ohren frei. Nase und Haarknauf ergänzt. Der letztere scheint nicht ganz zu der Coiffüre zu passen.

Nr. 15. Auf dem Palatin befinden sich verschiedene weibliche Köpfe mit claudischer Haartracht. Einer darunter (Matz und Duhn

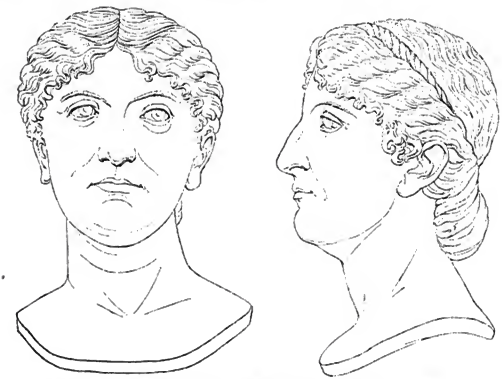


Fig. 28. Kopf in Pal. Chigi zu Rom (nach Visconti die j. Agrippina). S. Nr. 20.

Ant. Bildw. Nr. 2043) soll mit den Köpfen des Nero und des j. Drusus (Matz u. Duhn Nr. 1829. 1830) zusammen gefunden sein.

Nr. 16—18. Von den Büsten des Mus. Torlonia ist die sog. ältere Agrippina Nr. 438 mit einem chiaramontischen Kopf (oben Nr. 7) und mit einem Campana'schen in Paris (unten Nr. 43) verwandt, ohne doch identisch zu sein. — Die sog. jüngere Agrippina Nr. 443 erinnert an den Mailänder Kopf (Nr. 42). — Mit was für einem Bildnis die sog. Messalina Nr. 442 am ehesten zusammenzustellen, kann ich nicht sagen. Sie hat starke Züge, ein senkrechtes Profil, eine gebogene Nase und grosse flache Locken am Vorderkopf.

Nr. 19. Kopf im Palazzo Spada Nr. 60 (Matz u. Duhn A. B. Nr. 2064). Ums Gesicht mehr als handbreit Kräuselocken,

welche nach vorn laufende Furchen bilden. Die Kopfform ist hoch, die Stirn nach oben vortretend, das Kinn fleischig. Mit einem Pariser Kopf (unten Nr. 44) verwandt oder identisch.

Nr. 20. Kopf im Pal. Chigi in Rom (abg. Fig. 28)[1]. Die Haare sind von einem gedrehten Strang umwunden, welcher wie die Astragalenbinde bei der lateranensischen Statue über die Höhe des Kopfes geht. Unterhalb desselben sind sie in kleine, schräg aufwärts laufende Wellen oder Scheitel gelegt; um den Stirnrand ein paar wilde Löckchen, hinten ein starker Schopf. In manchen Beziehungen mit einem chiaramontischen Kopf (oben Nr. 8) verwandt, aber mit steilerer und höherer Stirn, etwa 30- bis 40jährig. Nach Visconti ein jugendlicheres Bildnis der sitzenden Agrippina in Neapel, was schwerlich richtig. Gefunden *fra i monumenti dei campi Laurentini;* von vorzüglicher Erhaltung und Arbeit.

Nr. 21. Schöne Frauenbüste in Rom (Museo Tiberino?), 1880 in der Farnesina gefunden (phot. abg. in den Atti dell' Acad. dei Lincei 1880, vol. V. tav. 2. p. 381)[2], mit tief in die Stirn gescheiteltem, seitwärts in Locken übergehendem Haar; vom Nacken fallen je 2 Ringellocken über die Schultern herüber. Etwas nach rechts gewandt; von ebenso anmutigen Formen als vorzüglicher Arbeit. Lanciani vermutet in ihr das Bildnis der Minatia Polla, weil eine Urne mit einer auf diese bezüglichen Inschrift in demselben Zimmer gefunden wurde.

Nr. 22. Sehr verstümmelter Kopf von Primaporta (wo aufgestellt?), nach U. Köhler vielleicht die jüngere Agrippina (s. Annal. d. Instit. 1863. p. 433. Anm. 1).

Nr. 23. Sitzende Matronenstatue in Neapel (Gerhard Nr. 124; der Kopf abg. Taf. XXII.)[3], aus der farnesischen Sammlung. Sie hat beide Hände gefaltet auf den Schoss gelegt und den Kopf in sinnender Haltung etwas vorgeneigt. Ihre Haare sind ohne Scheitelung auf der ganzen Vorderseite des Kopfes in rückwärts laufende Lockenreihen gekräuselt, hinten in einen ziemlich dicken Zopf ge-

[1] Vgl. Matz und Duhn Nr. 2020; sehr ungenau bei Guattani Mon. ant. 1785 zu pag. XIX; Visconti op. var. I. 127, pl. XI. 1. 2.

[2] Grösser in Héliogravure bei Rayet Mon. de l'art ant. Heft 2; und danach bei Martha Manuel d'archéol. étrusque et rom. p. 212.

[3] Bracci Mem. degli incis. T. I. t. 9; Mus. borb. III. 22; Clarac pl. 929; der Kopf von zwei Seiten bei Mongez Icon. rom. pl. 27. 6. 7, nicht ganz zuverlässig; Gypsabgüsse in Berlin, Zürich und anderswo. Vgl. Visconti op. var. I. 127; Friederichs Bausteine Nr. 812; Stahr Bilder aus dem Altert. IV. p. 241 ff.; v. Duhn in den Annal. d. Inst. 1879 p. 176 ff.

dreht. Die Züge des Gesichts deuten auf ein vorgerückteres Alter[1], haben aber einen sympathischen, in sich gekehrten, durch sanfte Trauer gehobenen Ausdruck, der nur zu der jugendlich koketten Frisur nicht ganz stimmen will. Die Stirn ist niedrig und geht nach oben etwas vor, die Brauen sind scharf gezogen, unter den Augen sind die Thränensäcke, an den Wangen Falten bemerkbar. Das Kinn klein, aber markiert, mit Ansatz zu einem Unterkinn. — Der Kopf wurde abgetrennt gefunden, gehört aber sicher zur Statue. Neu bloss die Nase und zwei Flicken an Oberlippe und Kinn; am Körper ausserdem die Hände, deren Finger wohl ursprünglich verschränkt waren, und die Fussspitzen.

Nr. 24. Statue der sog. Livia aus Pompeji ebenda (Taf. V). S. oben pag. 90, Nr. 2.

Unter 4 hiehergehörigen Marmorbüsten ebenda möchte hervorzuheben sein

Nr. 25. Die sog. jüngere Agrippina im 2. Corridor[2], von runder breiter Kopfform, mit niedriger Stirn und aus dem Profil vorspringender Nase (neu). Die Haare sind nicht verschnitten, sondern seitwärts in Spirallocken schräg über die Ohren zurückgenommen, indem sie dieselben bedecken, mit Schulterlocken. Mit dem Kopf der Farnesina (oben Nr. 21) verwandt, doch weniger anmutig. Das Büstenstück zeigt das Motiv des von Bändern getragenen Brustlatzes wie bei der Florentiner sog. Antonia. — Der auf die ältere Agrippina bezogene Kopf im 1. Corridor scheint trotz seinem energischen Charakter (stark gebogene Nase und markiertes Kinn) ein Privatporträt zu sein.

Nr. 26 und 27. Zwei herculanische Bronzestatuen ebenda (abg. Clar. 982 B. 2274 L und M), mit übers Haupt gezogenem Gewand, die eine mit vorgestreckter Rechten, die andere den Schleier lüftend. Der Kopf der ersteren von Mongez (Icon. rom. pl. 35. 5. 6) als Domitia gegeben.

Nr. 28. Bronzebüste ebenda, 2. Bronzesaal, von Pompeji. Mit starrem Ausdruck und wenig anziehenden Formen. Die Haare vorn halbkurz geschnitten und in Kräusellöckchen die Ohren bedeckend.

Nr. 29. Kleines Bronzebüstchen von Herculanum ebenda (abg. Bronzi d'Erc. I. Tf. 55. 56), mit kleinem Nackenknauf. Kopfhöhe circa 7 Cent.

[1] „Eine hohe Vierzigerin", meint Stahr, obgleich Agrippina nur 44 Jahre alt wurde. Sie dürfte aber eher eine Fünfzigerin darstellen.

[2] Wahrscheinlich die von Hübner Bildn. einer Römerin p. 12 erwähnte, obgleich die dort behauptete Aehnlichkeit mit der Münchener Statue sehr fraglich.

Nr. 30. Büste in Florenz, Vorhalle der Uffizien Nr. 26 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 57), überlebensgross. Die Haare mit einer Flechte umwunden, über der Stirn gescheitelt, seitwärts in Spirallocken herabfallend; hinten nach Dütschke in einen Schopf gebunden[1].

Nr. 31. Kopf der sog. Messalina ebenda Nr. 63 (abg. Fig. 29; vgl. Dütschke III. Nr. 125).

Nr. 32. Büste der sog. Poppaea ebenda Nr. 69 (Dütschke III. Nr. 123), das Haar von einer diademartigen Binde umwunden, längs der Stirn in perückenartige Wellen oder Locken gelegt, wie bei der Madrider Livia (oben p. 92), nur dass sie hier auch die Ohren bedecken. Die grossen Froschaugen und die Steifheit, mit der die Haare behandelt sind, machen die Arbeit verdächtig.

Fig. 29. Büste in Florenz (sog. Messalina). S. Nr. 31.

Nr. 33. Büste der sog. Antonia ebenda Nr. 53 (Dütschke III. Nr. 129), mit schlicht gescheiteltem, vorn verschnittenem und gekräuseltem Haar. In der niedrigen, gedrückten Kopfform mit der chiaramontischen Agrippina (oben Nr. 7) verwandt; die Augen wieder auffallend gross. Der antike Teil der Büste zeigt einen von Schulterbändern getragenen Brustlatz.

Nr. 34. Halbfigur der sog. Agrippina jun. im Museo d'antichità zu Parma (Dütschke A. B. V. Nr. 867) aus dem dortigen römischen Theater, mit nicht zugehörigem Kopf. Matrone in vorgerücktem Alter mit verstümmelter Nase und unschönen Gesichtsformen[2]; schon Alters wegen für keine der Kaiserfrauen in Betracht kommend.

Nr. 35. Statue der sog. Drusilla ebenda, aus der Basilica von Velleja (Dütschke V. Nr. 881, abg. Antolini Le rov. di Vell. IX. 7), mit übers Haupt gezogenem Gewand, vom Motiv der pompejanischen Livia (p. 90) und wie diese mit einer acerra in der L. ergänzt. Die

[1] Einer flüchtig genommenen Skizze nach, auf die ich mich aber nicht ganz verlassen kann, fielen sie ebenfalls in Spirallocken auf den Nacken, wie bei der sog. Agrippina auf dem Cameo Gavotti (s. Agrippina jun. fin.).

[2] Etwa an den Gemmenkopf bei Cades V. 365 erinnernd.

Haare vorn gescheitelt und gekämmt, seitwärts gekräuselt; das Gesicht unbekannt. Nach Dütschke wäre der Kopf eine Wiederholung der ebenda befindlichen Statue Nr. 888.

Nr. 36. Statue der sog. Agrippina sen. ebenda, gleichen Fundorts (Dütschke V. Nr. 882, abg. Antolini a. a. O. IX. 3), mit Stirnkrone, von ähnlichem Gewandmotiv wie die vorige, aber in der (erhaltenen) Linken einen Zipfel des Gewandes haltend; am Zeigefinger ein Siegelring. Die Haare gescheitelt und gewellt, mit winzig kleinen Zierbüscheln über der Stirn.

Nr. 37. Büste der sog. jüngeren Agrippina in Mantua Nr. 290 (Dütschke IV. Nr. 758, abg. Labus Mus. di Mant. I. 45) mit der Haartracht der sog. Domitia in der Statuengallerie (oben Nr. 9), aber ohne Seitenlocken. Von schönen, jugendlichen Formen.

Nr. 38. Oberteil einer Gewandstatue ebenda Nr. 54 (Dütschke IV. Nr. 660, erträglich abg. Labus I. 41), als ältere Agrippina bezeichnet, bloss der Kopf alt, mit Löckchen an den Schläfen, wovon je zwei längere auf die Wangen fallen. Der Ausdruck schwermütig. Sie erinnert wegen der eingezogenen Nackenlinie an die Köpfe der Silbermedaillons der j. Agrippina.

Nr. 39. Statue der sog. (ält.) Agrippina in Venedig Nr. 77 (abg. Clarac pl. 930, vgl. Dütschke A. B. V. Nr. 141), aus Sammlung Grimani (Aquileja?), in symmetrisch angeordnetem, gegürtetem Doppelchiton, mit Blumen in der gesenkten Linken; die fehlende Rechte war erhoben. Der aufgesetzte, aber wohl zugehörige Kopf hat einfach gescheiteltes, längs den Schläfen gekräuseltes Haar mit dickem Zopf. Die Formen sind jugendlich, denen der Münchener Statue (unten Nr. 51) verwandt, doch nicht ganz von so niedrigen Proportionen. Benndorf und Schöne stellen sie mit der lateranensischen Statue (Nr. 10) zusammen. Die vorstehenden Teile des Profils sind verstümmelt.

Nr. 40. Kopf ebenda Nr. 264 (Dütschke V. Nr. 328), zum Einsetzen auf eine Statue. Die Anordnung des Haares ist etwa die der capitolinischen Büste (Nr. 1), auch der Contour des Schädels ist der gleiche. In der Vorderansicht dagegen erinnert sie mehr an die Münchener sog. Messalina (unten Nr. 52).

Nr. 41. Statue im Museum zu Vicenza, im Teatro Berga gefunden. Nach Benndorf und Schöne (zu Lateran Nr. 207) ebenfalls mit der cervetrischen im Lateran verwandt. Wahrscheinlich, obgleich hier kein Fundort genannt ist, die bei Dütschke A. B. V. Nr. 14, mit Haarbinde (Kranz?), Schläfenlöckchen und hinten herabhängendem Wulst.

Nr. 42. Vortrefflich erhaltener Marmorkopf im Museo archeolo-

gico zu Mailand, aus der Sammlung der casa Archinta[1]. Ueberlebensgross, zum Einsetzen auf eine Statue, jetzt auf einer (weiblichen) Panzerbüste von porösem Stein. Mit kräftiger, leicht gebogener Nase, geschwungenen Lippen, etwas aufwärts gehenden Mundwinkeln und

Fig. 30. Agrippina sen. im Louvre (s. Nr. 43).

Grübchen über dem Kinn. Die Haare am ganzen Vorderkopf in regelmässige Lockenreihen gelegt. Der Ausdruck mehr schlau als stolz.

Nr. 43. Kopf der sog. älteren Agrippina im Louvre, letzte Fensternische des Augustussaals; aus Sammlung Campana (im Profil

[1] Wahrscheinlich erst neuerdings für das städtische Museum acquiriert, da er von Wieseler in den Gött. Nachr. 1874 p. 553 ff. nicht erwähnt wird. Doch wundere ich mich, dass er auch bei Dütschke A. B. V. (1882) nicht verzeichnet ist; ich selbst sah ihn 1877.

abg. Fig. 30)[1], auf moderner Isisbüste. Nach Haartracht und Profil ungefähr mit den Münzen der älteren Agrippina stimmend, mit niedriger Stirn und hervorstehenden Backenknochen. Von Conze (Gött. gel. Anz. 1868 p. 813) ohne Grund mit der Clytiabüste des brit. Museums zusammengestellt, vielmehr mit dem chiaramontischen Kopf (Nr. 7) verwandt. Nach der Arbeit der Haare könnte es eine Fälschung sein.

Nr. 44. Büste der sog. jüngeren Agrippina ebenda (links von der gabinischen Claudiusstatue), von etwas höheren Proportionen, fetten Formen und stolzem Ausdruck; die Vorderhaare bis auf die Höhe des Kopfes gekräuselt. Die Nase gebogen und im Winkel mit der Stirn. Doppelkinn und ziemlich dicker Hals.

Nr. 45. Büste ebenda (rechts von der Claudiusstatue), die Haare von einem Strang umwunden und nur zu beiden Seiten des Stirnscheitels leicht gekräuselt. Niedrige, doch rund gewölbte Kopfform und feines Profil, mit der lateranischen Statue (Nr. 10) verwandt.

Nr. 46. Kopf der sog. Messalina im Cabinet des médailles (Chab. Nr. 3297, abg. Duruy Hist. des Rom. IV. p. 400), anscheinend keine unbedeutende Person.

Nr. 47. Büste im Soane Museum zu London (Michaelis A. M. p. 475. Nr. 14), mit entblösster linker Schulter. Ihre Frisur zeigt etwas von jener künstlichenNachlässigkeit wie die der sog. Clytia im brit. Museum. Während die Stirnhaare verschnitten sind und zum Teil in Kräusellocken vor den Ohren herabhängen, ist von links und rechts je ein Haarstrang zum Scheitel emporgenommen und dort zu einer kleinen Schleife geknotet, die vorn wie ein Kranz aussieht. Hinten sind die Haare lose mit einander verschlungen, um schliesslich in einer grösseren zopfartigen und in verschiedenen kleineren Locken auf den Nacken zu fallen.

Nr. 48. Statue einer Römerin als Ceres im Petworth House (Michaelis A. M. pag. 598. 3; abg. Clarac pl. 930)[2]. Die Stirnhaare in drei Reihen von Löckchen geordnet, über welchen sich eine hohe Stirnkrone erhebt. Dem Profil nach mit der sog. Domitia der Statuengallerie (oben Nr. 9) verwandt, mit der sie auch in der Gewandung übereinstimmt.

Nr. 49. Kopf der sog. Poppaea in Wilton House (Michaelis A. M. p. 702, Nr. 141), das Haar gescheitelt und gewellt; ob an den Seiten gekräuselt, weiss ich nicht. Sehr ergänzt.

---

[1] En face bei D'Escamps Marbr. ant. pl. 66; Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 303.
[2] Cavaceppi Raccolta I. tav. 12; Duruy Hist. des Rom. III. p. 697.

Fig. 31. Agrippina sen. (?) in München (s. Nr. 51).

Nr. 50. Sog. Octavia Neronis ebenda (Mich. p. 691, Nr. 103), ein bekränzter Kopf mit Haartracht der jüngeren Agrippina.

Nr. 51. Statue in der Glyptothek zu München Nr. 175 (abg. Fig. 31; der Kopf Taf. XX)[1], aus Pal. Braschi in Rom. In Aermelchiton und Mantel, welch letzterer von vorn über die linke Schulter zurückgeschlagen ist; die Rechte rednerisch vorgestreckt. Ihre welligen Haare sind einfach gescheitelt, hinten aber in den der älteren Agrippina eigenen Zopf gedreht, mit je zwei herabfallenden Seitenlocken. Stirn und Kopfform auffallend niedrig, die Nase gebogen, die Profillinie an der Nasenwurzel etwas eingezogen, die Brauen mässig gewölbt. Wangen und Kinn von frauenhafter Fülle. Leider

[1] Clarac pl. 931; der Kopf wiederum bei Hübner Bildn. einer Römerin p. 3. II.

sind Nase und Nasenlippe neu, so dass das jetzige Profil nicht ganz zuverlässig. Die Arbeit sorgfältig, aber etwas trocken.

Nr. 52. Kopf der sog. Messalina ebenda, neueren Erwerbs, daher im Göttersaal aufgestellt (abg. Fig. 32), zum Einsetzen auf eine Statue. Mit gezackter Stirnkrone, unter welcher, wie bei der Juno Ludovisi, ein Astragalenband hinläuft, dessen Enden dann von hinten auf die Schultern fallen. Die Stirnhaare gewellt, mit Zierlöckchen. Das Gesicht nach unten zugespitzt, die Brauen gleichmässig gewölbt, die Stirn von normaler Höhe, der Mund klein, der Hals schlank. Möglicherweise dieselbe Person wie die lateranensische Statue (Nr. 10), während sie von der vorigen bestimmt zu unterscheiden (höhere Proportionen, spitzeres Gesicht).

Fig. 32. Frauenkopf in München (sog. Messalina). S. Nr. 52.

Nr. 53. Büste in Dresden Nr. 99 (schlecht abg. Augusteum Tf. 122. 2). Um den Kopf läuft ein Band mit Einsatzlöchern, unterhalb dessen die Haare gewellt. Dasselbe läuft parallel mit der Haargrenze, so dass es hinten nicht in den Zopf endigt. Das ganze Profil und die Seitenhaare neu.

Nr. 54. Gypsabguss eines eleganten Frauenkopfs in Dresden (Büstenzimmer bei Nr. 60), wovon mir das Original unbekannt. Die Haare sind längs der Stirn in eine Art Strang gedreht und weiter oben von einer Flechte umwunden, welche beide in ein kleines Nackenknäufchen laufen; die niedrige Stirn fast ganz von regellosen Zierlöckchen bedeckt. Der Kopf hat eine edle länglichte Form, das

Gesicht ist von grosser Anmut, Stirn und Nase fast in der gleichen Flucht mit einander.

Nr. 55. Büste in Herrenhausen bei Hannover Nr. 58, fälschlich als Faustina bezeichnet, mit um die Stirn gekräuseltem, ungescheiteltem Haar.

Nr. 56. Büste in Köln, Wallraf-Museum Nr. 13 (abg. Fig. 33), nicht sowohl ihres Charakters und ihrer Arbeit, als ihres Fundortes wegen beachtenswert. Sie soll im siebenjährigen Kriege auf einem Kirchhof in Köln gefunden worden sein, von dem Rheinzollbeamten Nolten aus Uerdingen, dessen in Wallrafs Hause wohnender Sohn die Büste an Wallraf verkauft habe [1]. Die Frisur zeigt ungescheiteltes, am Vorderkopf in lauter kleine Löckchen aufgelöstes Haar, herabhängende Seitenlocken und einen breiten Zopf. Die Züge sind höchst unbedeutend, das Gesicht rund, mit kurzer Stirn. Die Augen flach, die Pupillen angegeben. Die Schultern mehr als gewöhnlich entblösst.

Fig. 33. Büste im Wallraf-Museum zu Köln (s. Nr. 56).

Nr. 57 und 58. Zwei Köpfe in Pawlowsk bei Petersburg (s. Stephani in den Mém. de l'acad. de St. Pétersb. XVIII. 1872. p. 21 Nr. 34 und 35), der eine mit Frisur der ältern, der andere mit Frisur der jüngeren Agrippina. Besonders der letztere (mit Seitenlocken) wird gerühmt.

[1] Düntzer im Catal. zu Nr. 13. In den Jahrbüchern des Vereins d. Altertumsfreunde im Rheinl. 1869 p. 116 werden zwar von demselben Gelehrten zwei Agrippinenbüsten unter den Stücken genannt, welche Wallraf von dem italienischen Kunsthändler Giorgini erwarb, wonach man versucht sein könnte, da es im Kölner Museum nur zwei dergleichen Büsten giebt (Nr. 10 und Nr. 13), auch die unsrige als eine derselben anzusehen. Indes auf meine Anfrage hin erklärte Hr. Düntzer, dass die eine der zwei Giorginischen Büsten abhanden gekommen sei, so dass also kein Widerspruch zwischen der Angabe der Jahrbücher und dem Catalog bestehe. Indes lasse sich die Tradition des Kölner Fundorts nicht mehr näher feststellen.

Nr. 59. Statue zu Olympia, beim Heraion gefunden (abg. Ausgrabb. v. Olympia V. Taf. 23 B) mit der Künstlerinschrift Dionysios. Im Körper- und Gewandmotiv mit der sog. Livia von Pompeji (p. 90) übereinstimmend.

2. Geschnittene Steine.

a. Prachtcameo im Cabinet des médailles zu Paris, Chab. Nr. 227 (abg. Mongez Icon. pl. 24*. 3): Sog. Agrippina mit Germanicus oder Claudius auf einem Drachenwagen (s. Germanicus e).

b. Grosser Cameo ebenda Nr. 228 (abg. Mongez pl. 28. 5): Brustbild der sog. Messalina mit ihren Kindern. S. den Abschnitt über Messalina, wo auch die übrigen Exemplare dieses Typus aufgezählt sind.

c. Prachtcameo mit den 4 Fruchthornbüsten in Wien (abg. Taf. XXXI; s. den bes. Abschn. unten).

d. Onyx-Cameo ebenda (Sack. und Kenner II. Nr. 32; abg. Arneth XV. 5): Brustbild der sog. jüngeren Agrippina mit Aehren und Mohn in der vorgehaltenen Linken. $8^1/_2$ Cent. h. — Zu unterscheiden von

e. Nr. 32 ebenda im 1. Schrank (Sack. u. Kenn. p. 415; abg Arneth XVII. 6): Brustbild mit Mohnkranz, bald auf die ältere Agrippina, bald auf Antonia bezogen. Circa 6 Cent. h.

f. Intaglio in Berlin (Tölken Verz. V. 2. Nr. 147): Kopf den Münzen der älteren Agrippina entsprechend.

g. Schwarzer Agat aus der Sammlung Piombino (Cades V. 351): Jugendlicher Kopf nach rechts, die Vorderhaare bis zu den Ohren gekräuselt. 2 Cent. h.

h. Amethyst aus der Sammlung Currie (Cades V. 365): Matronenkopf nach rechts mit gewelltem Seitenhaar, welches hinten in einen Zopf gedreht ist. 1,50 Cent. h.

Von den Cades'schen Abdrücken möchten ausserdem noch zu erwähnen sein:

i. Nr. 349. Kopf nach rechts, von ziemlich hohem Relief, mit Zierlöckchen längs der Stirn. Die Spitze der Nase etwas eingedrückt. $2^1/_2$ Cent. h.

k. Nr. 364 (als Messalina abg. Lenormant Icon. pl. XIV. 10): Köpfchen nach rechts mit scharf gezogener, nur von der Ohrmuschel unterbrochener Haargrenze, von feinem Ausdruck. 1,30 Cent. h.

l. Nr. 378 (als jüngere Agrippina abg. Lenormant pl. XIV. 8; bei uns Taf. XXVII. 12): Kopf nach rechts mit Kräusellocken um die Stirn; vor der Brust 2 Aehren (vgl. oben d). 1,70 Cent. h.

m. Nr. 380 (als jüng. Agrippina abg. Lenormant XIV. 9): Frauenkopf nach l., mit zierlicher Frisur, vorn bis zu den Ohren gekräuselt; der Hinterkopf von gedrehten Haarsträngen umwunden. 2,30 Cent. h.

n. Nr. 383. Sog. Agrippinakopf nach l. mit gefurchtem Haar.

Dazu vergleiche die schon im vorigen Abschnitt (p. 178) genannten Doppelbildnisse m. n. o. p.

Soweit sich diese Köpfe oder eine Anzahl derselben auf historische Persönlichkeiten beziehen lassen, werden wir an dem betreffenden Ort (s. hauptsächlich die Abschnitte über die beiden Agrippinen und über Messalina) auf sie zurückkommen. Hier soll nur noch ihr gegenseitiges Verhältnis zu einander kurz besprochen, d. h. die Frage erörtert werden, ob sich Darstellungen einer und derselben Person unter ihnen befinden, und wie sie sich nach ihren Typen, gleichsam familien- oder geschlechterweise, gruppieren.

Zwischen Identität und blosser Verwandtschaft kann nun wie gewöhnlich, so auch hier, die Grenze nicht scharf gezogen werden. Vollkommen deutliche und unbestreitbare Wiederholungen des gleichen Bildnisses giebt es keine; Unterschiede sind überall vorhanden, und ein skeptisches Auge mag leicht sämmtliche aufgezählte Bildnisse für ebenso viele Darstellungen verschiedener Personen nehmen. Constatieren wir daher zunächst das, was allein sicher zu constatieren ist, die Aehnlichkeit oder Verwandtschaft.

Dass eine solche zwischen dem Kopf der Münchener Statue (Nr. 51) und dem des Mus. Chiaramonti (Nr. 7), zwischen dem Kopf der cervetrischen Statue im Lateran (Nr. 10) und dem der sog. Messalina in München (Nr. 52), zwischen der capitolinischen Büste (Nr. 1) und der Campana'schen Büste des Louvre (Nr. 43) besteht, wird nicht geleugnet werden können. In allen drei Fällen erstreckt sie sich sowohl auf die Physiognomie als auf den Schädelbau und die Anordnung des Haares. Das eine Mal frappiert mehr dies, das andere mal mehr jenes; aber überall ist ein Grad von Aehnlichkeit vorhanden, der, mit Rücksicht auf die freie Behandlung des Porträts bei den Römern, sehr wohl die Annahme einer und derselben Person zulässt. Indes liegt die Sache keineswegs so einfach, wie es danach scheinen könnte, indem diese 3 Paare selbst wieder mit einzelnen Gliedern verwandtschaftlich in einander greifen. Die capitolinische Büste z. B. könnte auch mit der lateranensischen Statue, und diese mit dem chiaramontischen Kopf identisch sein, was zu der Folgerung führen müsste, dass es sich bei allen 6 Köpfen

um die gleiche Person handle. Dies ist nun freilich schwerlich der Fall. Denn die Münchener Messalina (Kopf) lässt sich nicht wohl mit der ebenda befindlichen Agrippina (Statue) und ihrer muthmasslichen Wiederholung im M. Chiaramonti vereinigen; und die lateranensische Statue wenigstens nur schwer mit der Campana'schen (verdächtigen?) Büste im Louvre. In diesen Kreuzungen der Verwandtschaftsverhältnisse liegt eine deutliche Mahnung, keine vorschnellen Schlüsse zu ziehen. Statt der drei obigen Paarungen sind offenbar auch noch andere Combinationen möglich. Welches darunter die wahrscheinlichsten, wollen wir bei Anlass der Agrippinen zu bestimmen suchen; die bloss äusserliche Vergleichung führt zu keinem sicheren Ergebnis. Uebrigens ist nicht gesagt, dass die Zahl der verwandtschaftlich zu jener Gruppe gehörigen Bildnisse mit den 6 genannten erschöpft sei. Namentlich dürfte noch eine Statue und vielleicht auch eine Büste in der Antikensammlung von Venedig (oben Nr. 39 und Nr. 40) mit diesem oder jenem darunter in Beziehung stehen.

Ein hievon verschiedener, ebenfalls in verwandten Bildnissen wiederkehrender Typus liegt in der zu einer Hygieia ergänzten sog. Domitia der Statuengallerie des Vaticans (Nr. 9) vor. Die Verschiedenheit zeigt sich namentlich im Gesicht, in dem gebrochenen, an der Nasenwurzel einen starken Winkel bildenden Profil und in dem Vortreten der Nase. Die Schönheit ihrer Formen ist weniger klassisch, der ganze Ausdruck weniger imponierend. Ob die ähnlich ergänzte und ebenfalls Domitia genannte Statue des Chiaramonti (Nr. 3) die gleiche Person darstellt, scheint zweifelhaft. Stirn und Nase bilden hier keinen so starken Winkel und das Untergesicht ist kleiner. Sehr wahrscheinlich dagegen ist es bei dem Florentiner sog. Messalinakopf (Nr. 31) der Fall, wiewohl dann dieser wieder stark an eine (oder zwei) verhüllte Statuen in Parma (Nr. 35) erinnert, die mit der Domitia der Statuengallerie kaum zu vereinigen sind. — Jedenfalls nur verwandt die Neapler Büste (Nr. 25) und die des Mus. Chiaramonti (Nr. 5). Diese beiden haben statt der gewöhnlichen Kräuselung die Seitenhaare in lose gerollten Strängen oder Korkzieherlocken über die Ohren zurückgenommen. Auch bei der Statue von Petworth (Nr. 48) muss man sich vorderhand mit der Notiz der Aehnlichkeit begnügen. — Die Bezeichnung Agrippina prävaliert bei diesen Köpfen weniger als bei den vorigen, obgleich die Haartracht ebensogut, und der gerade Nasenrücken sogar noch besser zu den Münzen der Agrippinen, der älteren wie der jüngeren, stimmen würde. Es beruht dies wohl auf dem Gefühl, dass wir es hier nicht mit Frauen von dem grossartigen Charakter der Gattin des Germanicus und ihrer Tochter zu thun haben.

Ausserhalb dieser beiden Gruppen stossen wir, soviel ich sehe, auf keine bedeutsameren Aehnlichkeiten mehr. Die meisten sonstigen Bildnisse scheinen ziemlich allein zu stehen. So leider auch die schöne sitzende Figur in Neapel (Nr. 23), in der man so gern etwas mehr als ein blosses Privatporträt erkennen möchte.

Drusus, der Sohn des Tiberius.

Drusus, der Sohn des Tiberius und der Vipsania Agrippina, zum Unterschied von seinem Oheim der jüngere oder Drusus Caesar genannt, war geboren am 7. Oktober 15 vor Chr.[1] Er war von mütterlicher Seite ein Enkel des Agrippa, von väterlicher der Vetter und Adoptivbruder des Germanicus, hinter dem er jedoch wie an militärischer Begabung, so auch an Vornehmheit der Ahnen zurückstand. Im J. 14 n. Chr. (28 jährig) schickte ihn Tiberius in Begleitung des Sejan nach Pannonien, um den Aufstand der dortigen Legionen zu stillen, im Jahre 17 sodann nach Illyrien, um sich ferner im Kriegsdienste zu üben und den Maroboduus zu beobachten. Sein Hauptverdienst bestand in der Geschicklichkeit, mit welcher er dem Maroboduus Feinde erweckte, und ihn zwang zu den Römern zu flüchten (19 n. Chr.). Der Senat dekretierte ihm dafür eine Ovation, welche im folgenden Jahre abgehalten wurde. Im Jahre 22 erbat sich Tiberius für ihn beim Senat die tribunicische Gewalt und schlug ihn zum Mitregenten vor. Aber die Tücke des Sejan, den er durch eine Ohrfeige beleidigt hatte, und der selbst nach der Herrschaft strebte, bereitete ihm bald darauf ein frühzeitiges Ende (23 n. Chr.), in seinem 37. oder 38. Lebensjahr. Er war mit seiner schönen Base Livilla vermählt, welche ihm eine Tochter und zwei Knaben geboren hatte. — Offener und gutmütiger als sein Vater, war er doch keine sittlich gross angelegte Natur. Er war jähzornig und brutal[2], dem Wein und namentlich den blutigen Fechterspielen leidenschaftlich er-

[1] Vgl. Hoeck Röm. Gesch. I. 3. p. 117; Schiller Gesch. d. röm. Kaiserz. I. p. 292.

[2] *Promptum ad asperioria ingenium.* Tacit. Annal. I. 29; vgl. Dio LVII. 13. 14.

geben[1]. Diese unedeln Neigungen scheinen ihn so erfüllt zu haben, dass für den Ehrgeiz kein Raum mehr blieb. Die Eifersucht auf Sejan hatte mehr den Charakter persönlichen Hasses. Dem Germanicus trug er keinen Groll, als er sich durch dessen Kriegsruhm in den Schatten gestellt sah.

Unter den Denkmälern, die ihm errichtet wurden, scheint namentlich ein Triumphbogen mit seiner Statue beim Tempel des Mars Ultor neben einem ähnlichen des Germanicus, beide aus dem Jahre 19 n. Chr., von Bedeutung gewesen zu sein[2].

MÜNZEN. — Die kurz vor seinem Tode geschlagenen Mittelbronzen (abg. Taf. XXXIII. 2. 3) geben uns ein ziemlich deutliches und unter sich übereinstimmendes Bild seines Kopfes. Er erscheint für einen Mann, der die Mitte der Dreissiger hinter sich hat, sehr jugendlich, mit niedriger, zurückgewölbter Stirn, über welcher die Haare, im Winkel geschnitten, voll aufliegen. An der Nasenwurzel kein Einschnitt, ausser dem, welcher durch die leichte Wölbung von Stirn und Nasenrücken gebildet wird. Die Nase kräftig, der Mund wie bei seinem Vater im Profil einwärts gezogen, das Kinn wieder vorspringend und durch eine leichte Falte vom Unterkinn getrennt. Die Scheitellinie des Kopfes etwas gewölbter als sonst bei den Claudiern. — Der gleiche Typus, nur weniger scharf ausgeprägt, kehrt auf den kurz nach seinem Tode geschlagenen Denaren wieder (vgl. Taf. XXXIII. 4).

Da hier ausnahmsweise in den Münzen ein bestimmterer Typus vorliegt, als es bei den nicht regierenden Prinzen gewöhnlich der Fall ist — eine Ausnahme, die allerdings vielleicht nur auf der geringen Zahl der Prägungen oder der erhaltenen Exemplare beruht —, so werden wir die Alternative, ob wir besser sie oder die drei oben (p. 179) erwähnten heroischen Claudierstatuen zum Ausgangspunkt nehmen, diesmal zu Gunsten der Münzen entscheiden. Denn Beides zusammen, wie es das methodisch Richtigste wäre, die Münzen mit Bezug auf eine der drei Statuen, würde schwerlich zu einer Entscheidung führen, da keine der letzteren mit dem Münztypus eine deutlich ersichtliche, geschweige eine irgendwie prägnante Verwandtschaft zeigt. Die pompejanische in Neapel und die vejentische im Lateran sind höchstens der Möglichkeit nach mit ihm zu vereinigen,

---

[1] *Sanguine gaudens.* Tac. Ann. I. 76; Dio a. a. O.

[2] S. Tacitus in den Annalen II. 64; vgl. III. 57. Die Inschrift eines Ehrendenkmals Corp. Inscr. Gr. Nr. 317.

und die gabinische in Louvre lassen wir, als doch eigentlich bloss zwischen Germanicus und seinem Vater schwankend, am besten ganz aus dem Spiel. Dafür giebt es in der That einen statuarischen Typus, der viel näher als sie mit den Münzen verwandt ist, und der den

Fig. 34 a. Kopf des jüng. Drusus in Turin (s. Nr. 1).

specifischen Charakter des Drususprofils viel unmittelbarer wiedergiebt, nämlich der schon von Visconti-Mongez als Bildnis des j. Drusus bezeichnete Typus, der freilich nicht bloss in dem Kopf der Turiner Statue, sondern noch in verschiedenen andern Denkmälern vorkommt. Man erkennt ihn, ausser an den mit den Münzen übereinstimmenden Zügen (kurze, zurückliegende Stirn, gebogene Nase, Ansatz zu einem Doppelkinn), namentlich auch an dem über der Stirn voll aufliegenden, gleichsam zu einem Häuflein vereinigten Haar. Wir glauben sechs oder sieben Exemplare desselben aufzählen zu können, welche sämmtlich als Darstellungen der gleichen Person zu betrachten sind.

Nr. 1. Kopf einer Panzerstatue in Turin, Vorhalle des Museo di antichità (Dütschke, Ant. Bildw. IV. Nr. 1, abg. Fig. 34 a u. b)[1]. Der Torso wurde zusammen mit dem der gegenüberstehenden Statue (Dütschke a. a. O. Nr. 2) 1802 bei Susa gefunden und 1803 nach

[1] Nach Mongez Iconogr. rom. pl. 23. 1—3; als Augustus abg. ganz ungenau bei Clarac pl. 919. 2326.

Paris geschleppt, wo er mit einem antiken Drususkopf, über dessen Herkunft nichts bekannt ist, restauriert wurde. 1815 kehrte er sammt dem Kopf nach Turin zurück, wo er fortan für Augustus galt. Mongez behauptet fälschlich, dass der Kopf nie vom Rumpfe getrennt gewesen (Iconogr. rom. II. p. 117).

Nr. 2. Kopf im k. Museum zu Madrid (Hübner Nr. 227, in der äussern Halle I, gleich links von der Thüre), auf Gewandbüste. Von sehr weissem Marmor und fast ganz erhalten; aber von handwerksmässiger trockener Arbeit.

Nr. 3. Kopf im Mus. arqueologico ebenda (abg. Fig. 35), über lebensgross, von griechischem Marmor, zum Aufsetzen auf eine Statue. Die Nasenspitze abgeschlagen, sonst wohl erhalten. Die Haare bilden über der Mitte der Stirn den erwähnten Hügel, mit nach rechts gekrümmten Büscheln. Der Mund ist tiberianisch geschwungen, mit zurückweichender

Fig. 34 b. Kopf in Turin (Nr. 1).

Fig. 35. Kopf d. jüng. Drusus im Mus. arqueol. zu Madrid (s. Nr. 3).

Fig. 36. Kopf des jüng. Drusus in Cordova (s. Nr. 4).

Unterlippe und ziemlich starken Winkeln; das Kinn abgeplattet und leicht geteilt. Stammt aus der Sammlung des Marquis von Salamanca (also aus Italien).

Nr. 4. Kopf im Provincial-Museum zu Cordova und dort als Caligula bezeichnet (abg. Fig. 36), ohne Büste, der Hals gebrochen; sonst mit Ausnahme der Ohrmuscheln vollkommen erhalten.

Nr. 5. Büste in Erbach (Generalcatalog der gräflich Erbachschen Sammlungen p. 41, Nr. 658; abg. Fig. 37). Die Hälfte der Nase,

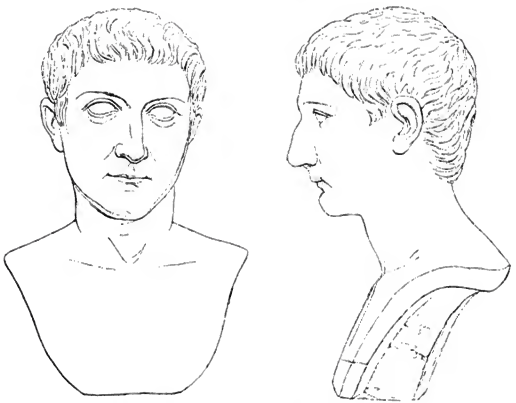


Fig. 37. Büste des jüng. Drusus in Erbach (s. Nr. 5).

das linke Ohr und das Bruststück neu. Sie unterscheidet sich von den bisherigen durch schlankere Proportionen und einen magereren Hals. Sie soll sich schon im Besitz von Sixtus V. befunden haben, und soll aus der Sammlung seines Neffen Peretti an das Haus Negroni gekommen und dann verkauft worden sein.

Nr. 6. Ebenda (Generalcatalog p. 37, Nr. 3) das gleiche Bildnis unter dem Namen Tiberius, diesmal von noch höheren Proportionen, auf ungebrochenem nacktem Bruststück, nach links gewandt. Nase und Ohrmuscheln neu. Wahrscheinlich eine moderne Arbeit.

Nr. 7. Als Ersatz für den Mongez'schen Kopf, der nach Turin kam, erwarb der Louvre später ein Bildnis der Sammlung Campana (abg.

Fig. 38)[1], welches in Bezug auf Sicherheit der Bedeutung ebensowenig oder noch weniger zu wünschen übrig lässt, obwohl es in der Vorderansicht nicht ganz mit dem vorigen stimmt. Es ist angeblich zu Tusculum gefunden und unversehrt erhalten sammt dem runden Brustausschnitt. Ein junger Mann zwischen 20 und 30 Jahren von etwas schwammigen Formen und ziemlich dicker Nase, im Profil des Gesichts und im Contour des Schädels bis ins Einzelne mit den

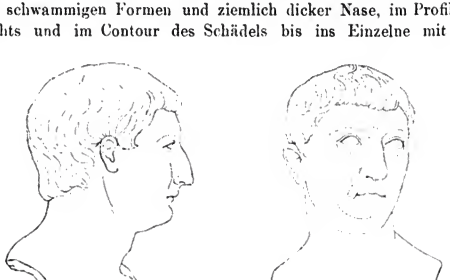


Fig. 38. Campana'sche Büste des jüng. Drusus im Louvre (s. Nr. 7).

Münzen stimmend. Aus der Arbeit wage ich nicht auf Unechtheit zu schliessen[2].

Von diesen sieben Exemplaren sind das Turiner und das im Museo arqueologico zu Madrid ihrem Altertum nach vollkommen verbürgt. Ebenso, wie ich glaube, das in Cordova, das mir allerdings nur aus der Photographie bekannt ist, und die beiden im kgl. Museum zu Madrid (Nr. 2) und in Erbach (Nr. 5). Bei dem Madrider kann die gute Erhaltung, beim Erbacher die verhältnismässig schlanke Form des Kopfes auffallen, aber zu einem eigentlichen

[1] Vgl. D'Escamps Marbres ant. pl. 67.

[2] Sehr ähnlich, aber von einem andern Kopf genommen, ein Gypsabguss in den Ecole des beaux arts zu Paris, fälschlich als *Auguste jeune, München*, bezeichnet. Die rechte Augenbraue und die Stirn darüber etwas zerstossen. Da der Kopf gradaus gerichtet, so kann er nicht wohl der Turiner sein. — Die charakteristische Disposition der Stirnhaare bei etwas verschiedenem, obwohl immer noch claudischem Gesichtstypus, zeigt auch der jugendliche Kopf im k. Museum zu Madrid (Hübner Nr. 223; s. oben p. 175, Nr. 29), und der von Béziers in Toulouse (oben p. 174, Nr. 27).

Verdacht geben sie keinen Anlass. Weniger will es mir beim Pariser (Nr. 7) gelingen, einen Zweifel an der Echtheit zu überwinden, einmal seiner Provenienz und dann des Umstandes halber, dass der Kopf in der Vorderansicht mit den übrigen nicht stimmt. Zur Zeit Campana's waren Marmorbildnisse des jüngeren Drusus, welche mit einiger Sicherheit auf den Namen Anspruch machen konnten, überhaupt unbekannt; auch die Mongez'sche Panzerstatue war verschollen. Sollte der vorliegende Kopf vielleicht von einem geschickten Fälscher ausschliesslich nach den Münzen gemacht sein und deshalb bloss in der Profilansicht stimmen? Oder wie will man den Zwiespalt zwischen ihm und den andern Exemplaren erklären, während doch alle gewiss den jüngeren Drusus darstellen? — Den zweiten Erbacher Kopf (Nr. 6) geben wir unbeanstandet preis, da Arbeit und Treue gleich viel zu wünschen übrig lassen.

Was die vejentische Statue des Lateran (s. oben p. 169 Nr. 7) und die pompejanische von Neapel (oben p. 171 Nr. 14) betrifft, welche unabhängig von diesem Typus und von den Münzen aus besonderen Gründen für Darstellungen des jüngeren Drusus genommen werden können, so verhält es sich damit folgendermassen.

Der Kopf der vejentischen Statue (Taf. IX.) trägt in der ausgesprochensten Weise den Stempel der Blutsverwandtschaft mit Tiberius an der Stirn, oder sagen wir besser, im Gesicht; denn gerade die kurze, zurückliegende Stirn zeigt jene Verwandtschaft am wenigsten und ist mit der Grund, warum an Tiberius selber nicht gedacht werden kann. Sondern es scheint Sohn oder Bruder, also einer der beiden Drusus zu sein, und zwar dem Profil nach, wenn man die Münzen entscheiden lässt, eher der Sohn. Dies hätte auch dem vorhin besprochenen Typus gegenüber keine eigentlichen Schwierigkeiten, indem trotz dem starken geradlinigen Nacken und dem eckigen Kinn eine hinreichende Anzahl von Berührungspunkten vorhanden sind, um die Annahme der Identität zu rechtfertigen. Andererseits lässt sich nicht leugnen, dass der Kopf eine mindestens ebenso grosse und in der Vorderansicht gradezu frappante Aehnlichkeit mit dem gabinischen Germanicus (Taf. X) hat, so dass man, je nach dem Standpunkt, vollkommen den Eindruck der gleichen Person bekömmt, wie denn die überwiegende Zahl der Erklärer dieser Statue ebenfalls den Namen Germanicus vindicieren. Ich glaube, man wird vorderhand noch beiden Deutungen einen Platz neben einander gönnen müssen, der Deutung auf den jüngeren Drusus deswegen, weil eben doch kleine Verschiedenheiten zwischen der vejentischen und der gabi-

nischen Statue existieren (in Stirn, Unterlippe und Kinn), und weil die grosse Aehnlichkeit mit Tiberius ceteris paribus denn doch eher für dessen Sohn als für dessen Neffen spricht. — Als wahrscheinlich identisch mit der vejentischen Statue und eben deshalb denselben Zweifeln unterworfen, fassen wir den Kopf einer Panzerstatue in München Nr. 264 (p. 175, Nr. 36), die den Namen Tiberius trägt. Das Kinn ist hier um ein Weniges spitzer und das Zurückweichen der Unterlippe etwas weniger prägnant; sonst lässt sich die Uebereinstimmung bis in den Wurf der Haare verfolgen. Auch der Kopf Nr. 210 ebenda (p. 175, Nr. 37) zeigt die grösste Aehnlichkeit sowohl mit der vejentischen Statue als mit der eben genannten, und möchte das gleiche Bildnis repräsentieren.

Die im sog. Pantheon zu Pompeji gefundene, unter dem Namen des Drusus gehende Statue zu Neapel (abg. Taf. VIII.) ist von der vejentischen und ihren Wiederholungen in der Person bestimmt zu unterscheiden. Aber da die Hiehergehörigkeit der letzteren, d. h. ihre Beziehung auf den jüngeren Drusus, noch keineswegs festgestellt ist, so kann man immerhin fragen, ob nicht, wenn jene zu streichen, der pompejanischen dafür ein Platz hier einzuräumen sei. Aus ihrem Typus sowohl als aus andern Umständen (mitgefundene Liviainschrift s. oben p. 90) geht deutlich hervor, dass es sich um einen Claudier handelt, der heroischen Auffassung und der (ehemaligen) Bekränzung wegen um einen hochgestellten. Und von den beiden Drusus und Germanicus kann den Münzen nach nur der jüngere Drusus mit seiner gebogenen Nase und rundlichen Kopfform in Frage kommen. Indes dieselben Münzen, welche relativ zu Gunsten des jüngeren Drusus entscheiden, könnten bei einer absoluten Fragestellung auch als Gegenbeweis angeführt werden. Man könnte finden, dass die Formen des Kinns und der Wangen zu mager, dass die Stirn zu flach und eingedrückt sei, dass auch Mund und Haar nicht diejenige Verwandtschaft zeigen, welche vorhanden sein müsste, um eine solche Annahme zu begründen. In Wahrheit macht die Statue den Eindruck einer sowohl von den Münzen als von dem anfangs besprochenen Typus verschiedenen Person, deren Urbild wir daher anderswo suchen müssen (vgl. unten: Die Söhne des Germanicus).

Von den übrigen Bildnissen, welche den Namen des jüngeren Drusus führen, heben wir noch zwei Statuen und einen mehrfach vorkommenden Kopftypus hervor, als solche, die, wenn auch wahrscheinlich unrichtig, doch nicht gerade willkürlich benannt sind.

Die Statuen sind die cervetrische Panzerfigur des Lateran (p. 170, Nr. 9; abgebildet Taf. XIII.), deren Benennung zwischen

dem jüngeren Drusus und Germanicus schwankt, und die nackte Neapler vom Motiv des belvederischen Hermes (pag. 172, Nr. 15), die ausser auf denselben Drusus bisweilen auch auf Tiberius bezogen wird. Da die im Theater von Cervetri gefundenen Bildnisstatuen alle dem Anfang der Kaiserzeit, und soviel ich sehe, speciell dem julischen Kaiserhause angehören, so scheinen die der Panzerstatue zugeteilten Namen nicht sehr weit vom Ziel zu treffen. Indes müsste man sich jedenfalls eher für Germanicus entscheiden (s. d.); denn die Beziehung auf den jüngeren Drusus wird durch die Münzen vollständig dementiert. — Einen besseren Rückhalt an den Münzen hat die Neapler Statue. Aber hier sind Nase und Lippen ergänzt und die jetzige Uebereinstimmung vielleicht trügerisch. Mit dem Turiner Typus, der somit das einzige Kriterium bildet, besteht meines Erachtens keine Identität.

Der Kopftypus sodann ist derjenige, dessen bekanntestes Exemplar die Büste des sog. jüngeren Drusus im Capitol (abg. Taf. XII.). Als Darstellungen der gleichen Person haben wir oben (p. 178) einen verschleierten Kopf im palatinischen Museum und zwei im Ausdruck etwas abweichende unverschleierte im vaticanischen Büstenzimmer und in Mantua genannt, mehr vielleicht vom allgemeinen Eindruck geleitet, als weil sich die Identität im Einzelnen nachweisen lässt. Denn die weitgehende Restauration des capitolinischen Kopfes und das Hinzutreten des Schleiers beim palatinischen erschweren das Vergleichen und mahnen zur Vorsicht. Eben diese Momente machen sich aber auch geltend, sobald es darauf ankommt, das Verhältnis zu bestimmen, in welchem der Typus zu den Drususbildnissen steht. Eine gewisse Aehnlichkeit zwischen der capitolin. Büste und den Drususmünzen und wiederum zwischen ihr und dem Kopf der vejentischen Statue ist jedenfalls da; aber es lässt sich kein sicherer Identitätsbeweis darauf gründen, zumal nicht auf die Münzen, denen ein Hauptzug des Kopfes, das tief am Nacken herabgehende Haar, fehlt. Der vejentischen Statue gegenüber ist das Mass der Aehnlichkeit etwas grösser. Dafür schwankt hier der ikonographische Boden, indem man es bei jener Statue selber mit einer mehr oder weniger unbekannten Grösse zu thun hat. Gleichwohl möchte es das Richtigste sein, die Bedeutung unseres Typus in erster Linie von derjenigen der vejentischen Statue abhängig zu machen (als identisch oder nächstverwandt), und so lange diese nicht ermittelt ist, auch bei ihm auf einen speciellen Namen zu verzichten [1])

Eine sog. Drususbüste des Museo Torlonia in Rom Nr. 435

[1]) Vgl. auch hier wieder den Absch. über d. Söhne des Germanicus.

und eine der Uffizien zu Florenz Nr. 57 (Dütschke Nr. 71) sind höchst wahrscheinlich schlecht geratene Tiberiusköpfe.

Diesen Ablehnungen gegenüber mögen schliesslich noch ein paar geschnittene Steine teils als sichere, teils als wahrscheinliche Drususdarstellungen genannt werden:

a. Ein schöner Cameo im Altertumsmuseum von Parma (2. Zimmer, Glasschrank links).

b. Ein ziemlich grosser in den Uffizien zu Florenz (Cameen Nr. 103), wo nur der Oberkopf etwas höhere Proportionen hat. 4½ Cent. hoch.

c. Ein Stein der Sammlung Marlborough (abg. Choix de pierres gr. ant. du cab. Marlb. I. Taf. 11).

d. Ein anderer aus derselben Sammlung (oben p. 177 h) scheint auf den Typus der zuletzt besprochenen capitolinischen Büste zurückzugehen.

e. Mehr nur aus sachlichen Gründen wird auf den jüngeren Drusus bezogen die behelmte Panzerfigur hinter Tiberius auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. XXX.); doch ist sie auch als Bildnis mit dieser Benennung nicht unverträglich.

Die Familie des jüngern Drusus.

Obgleich der Zustand unserer Quellen keine Handhabe darbietet, um auch die Gemahlin und die Kinder des Drusus in den Bereich ikonographischer Untersuchungen zu ziehen, so fügen wir doch die hauptsächlichsten Notizen über ihr Leben bei, damit man sieht, um was für Personen es sich eventuell handeln würde.

Drusus war mit seiner schönen [1], nur etwa um 3 Jahre jüngeren Base Livia oder Livilla, der Tochter des älteren Drusus und der Antonia, der Schwester des Germanicus und des Claudius, vermählt und hatte von ihr 3 Kinder, von denen ihn 2 überlebten, Tiberius Gemellus und Julia. Aber Livia machte ihrer edlen Verwandtschaft keine Ehre. Sie liess sich von Sejan zum Ehebruch und sogar zur Vergiftung ihres Gemahls verführen (23 n. Chr.). Erst acht Jahre später, beim Sturze des Sejan, erfuhr Tiberius durch des letzteren Gemahlin Apicata das Verbrechen, worauf Livia den Hungertod starb

[1] Tacit. Annal. IV. 3.

(31 n. Chr.). Im folgenden Jahre wurden ihre Bildnisse beseitigt und ihr Andenken verflucht [1].

TIBERIUS GEMELLUS wurde 19 n. Chr. geboren, mit einem Zwillingsbruder GERMANICUS [2], der aber schon im 4. Jahre starb [3]. Obgleich später wegen der bekannt gewordenen Untreue seiner Mutter die Echtheit seiner Geburt in Zweifel gezogen wurde, wurde er doch im Testament seines kaiserlichen Grossvaters zugleich mit Caligula zum Nachfolger bestimmt. Caligula erkaufte sich dann vom Senat die Alleinberechtigung, indem er den Tiberius adoptierte und zum *princeps juventutis* ernannte. Doch zog er es bald darauf vor, ihn zu töten (37 n. Chr.) [4]. Eine Grossbronze mit den aus Fruchthörnern hervorragenden Kinderköpfen der beiden Zwillinge (abg. Lenormant Icon. rom. pl. X. 12) hat trotz ihrem schönen Gepräge keinen ikonographischen Wert.

JULIA, die ältere Schwester des vorigen, war zuerst mit ihrem Vetter Nero, dem ältesten Sohn des Germanicus, verheiratet worden (20 n. Chr.), ohne Zweifel jünger als ihr Gemahl, der damals 14 bis 15 Jahre alt war, so dass ihre Geburt etwa ins Jahr 8 n. Chr. gesetzt werden muss. Nachdem Nero mit seiner Mutter durch die Intrigen des Sejan im Jahr 29 verbannt worden war, wurde sie, wenn man dem Zonaras glauben darf [5], mit dem Verderber ihres Gemahls und dem Buhlen ihrer Mutter verlobt. Indes ist diese Annahme nicht ohne sachliche und kritische Schwierigkeiten [6]. Im Jahre 31 erfolgte der Sturz des Sejan, 33 heiratete Julia den Rubellius Blandus, den Enkel eines römischen Ritters. Zehn Jahre später (43) fiel sie als ein Opfer der Eifersucht der Messalina [7].

Also eine Frau, welche im Anfang des Matronenalters starb (ca. 43 Jahre alt), ein Jüngling, nicht über 18 Jahre alt, und eine zweite Frau, welche die Mitte der Dreissiger erreichte, das sind die einzigen Daten, die uns zur Ermittelung ihrer Bildnisse an die Hand gegeben sind. Darauf gebaute Conjecturen sind zum voraus zur Wertlosigkeit verurteilt.

---

[1] Tac. Annal. VI. 2.

[2] C. I. Gr. 2630.

[3] Tac. Annal. IV. 15.

[4] Die 1777 bei S. Carlo am Corso gefundene Grabschrift des Tiberius s. bei Orelli Inscr. lat. 669.

[5] Zonar. X, 2.

[6] Vgl. die Ausleger zu Tac. Annal. V, 6 und VI, 8.

[7] Dio LX, 18.

Nero Drusus.

Nero Drusus war der jüngere Bruder des späteren Kaisers Tiberius und wie dieser ein Sohn des Ti. Claud. Nero und der Livia. Seine Mutter gebar ihn erst, nachdem sie ihren Gemahl verlassen (38 v. Chr.) und schon drei Monate mit Octavian verheiratet war, weshalb er bei Vielen für einen Sohn des letzteren galt[1]. Doch schickte Octavian den Knaben sogleich dem Tiberius Nero zu und nahm ihn erst nach dessen Tode, und nachdem er zum Vormund von dessen Söhnen bestellt war, in sein Haus. Drusus war im Gegensatz zu seinem Bruder ein *civile ingenium*[2], schön, liebenswürdig, von hohem Schwung des Geistes und der Seele und dabei ein fleckenloser Charakter[3]. Seine historische Bedeutung hat er als Feldherr gegen die Germanen, als welcher er, ein römischer Hamilkar, seinem Sohne die Bahnen wies[4]. Nachdem er als 23jähriger Jüngling die Alpenvölker besiegt (15 v. Chr.), bestimmte ihn Augustus zum Befehlshaber der Rheinarmee und übertrug ihm den germanischen Krieg (13 ff.). Seine nunmehrigen Feldzüge, die Kühnheit seiner Entwürfe, seine persönliche Tapferkeit, die republikanische Gesinnung, die man bei ihm voraussetzte[5], Alles das verschaffte ihm eine ungewöhnliche Popularität. Doch genoss er derselben nicht lange. Im Jahre 9 v. Chr. erlitt er an der Saale durch einen Sturz vom Pferde einen Schenkelbruch und starb auf dem Rückweg nach dem Rhein, noch nicht ganz 30 Jahre alt. Augustus liess seine Leiche durch Tiberius nach Rom bringen und in seinem Familiengrab auf dem Marsfeld beisetzen.

Drusus war mit Antonia, der jüngsten Tochter des Marc Anton, verheiratet und durch sie Vater des Germanicus und des Claudius, also Stammvater der nachtiberianischen Kaiser bis auf Nero. Er wurde nach seinem Tode hochgeehrt, zunächst durch die Truppen, welche ihm einen Altar, wahrscheinlich an dem Ort seines Sturzes[6],

[1] Dio XLVIII, 44; Suet. Claud. 1.

[2] Tac. Annal. II. 82.

[3] Vellejus II. 97: *Adolescens tot tantarumque virtutum quot et quantas natura mortalis recipit vel industria perficit.* Vgl. Sueton Claud. I.

[4] Die neuere Forschung pflegt ihm dem Germanicus gegenüber die Palme der Feldherrngrösse zuzuerkennen. S. z. B. Riese in der Arch. Zeitg 1879. p. 203 f.

[5] Suet. a. a. O.

[6] Tac. Annal II. 7; vgl. Mommsen Röm. Gesch. V. p. 27. Anm.

und ein Kenotaph am Rhein[1] errichteten, und durch den Senat, welcher ihm einen marmornen Triumphbogen mit Trophäen an der appischen Strasse beschloss[2], und ihm für sich und seine Söhne den Beinamen Germanicus gab. Dass Augustus nicht hinter ihnen zurückblieb, versteht sich bei dem aufrichtigen Schmerze, den ihm sein Tod verursachte, von selbst. In der Errichtung von Standbildern that sich besonders seine Mutter Livia hervor[3]. Aber auch später wurde sein Andenken noch lange hochgehalten[4]. Namentlich fand eine Erneuerung desselben statt, als mit Caligula und Claudius seine unmittelbare Descendenz auf den Kaiserthron gelangte.

Unter Claudius wahrscheinlich wurden auch die MÜNZEN geschlagen, die uns das Bildnis des Drusus überliefert haben[5], teils Grossbronzen, teils Goldstücke und Denare, auf deren Rückseite meist Ehrendenkmäler von ihm figurieren (s. Taf. XXXIII. 5—8)[6]. Sein Kopf hat darauf eine quadratische, verbältnismässig niedrige, abgeflachte Form, ein senkrechtes Profil mit geradem, wenig von der Stirnlinie abweichendem Nasenrücken. Das Haar ist claudisch geschnitten, manchmal (vgl. bes. Nr. 6) im Nacken etwas länger und schichtenweise tief herabgehend. Das ganze Bildnis, obwohl jugendlich, erinnert auffallend an das des Claudius; zumal auf den Grossbronzen erscheint der Vater gleichsam als der verjüngte Sohn. Da nun die Münzen eben auf Befehl des Claudius geschlagen wurden, und zwar mindestens fünfzig Jahre nach dem Tode des Drusus, so kann man nicht umhin, eine gewisse Absicht in dieser Aehnlichkeit zu argwöhnen, wie ja auch die Bildnisse der späteren Restitutionsmünzen gewöhnlich eine Modifikation zu Gunsten des regierenden Fürsten erfahren haben. Sie sind daher keine ganz lautere Quelle für die Ikonographie, und so sehr man a priori eine physiognomische Verwandtschaft zwischen Drusus und Claudius voraussetzen mag, so darf man doch diejenigen Münztypen, wo uns diese Verwandtschaft

---

[1] Dio LV. 2; nach Mommsen a. a. O. in Vetera.

[2] Suet. Claud. 1. Schiller G. d. röm. Kaiserz. I. p. 219 spricht von einem am Rhein errichteten Triumphbogen, wahrscheinlich weil Dio 55. 2 einen solchen in Verbindung mit dem Kenotaph nennt. Es ist aber ohne Zweifel derselbe gemeint, der bei Sueton erwähnt wird, sehr wahrscheinlich der noch jetzt erhaltene bei Porta S. Sebastiano zu Rom.

[3] Seneca consol. ad Marc. 3.

[4] *Drusi magna apud populum Romanum memoria.* Tac. Ann. I. 33.

[5] Ueber sie vgl. bes. Köhne Zeitschr. f. Münz-, Siegel- und Wappenkunde 1843 p. 258 ff.

[6] Cohen I. p. 220 f.

besonders aufdringlich entgegentritt, deswegen noch keineswegs für die am meisten authentischen halten.

Eine früher in Mainz befindliche Reliefdarstellung des Drusus auf einer Steinplatte mit der vierfachen Umschrift: *In memoriam Drusi Germanici*, ist jetzt bloss noch in der Abbildung vorhanden [1]. Die Abbildung ist den hinterlassenen Papieren des Generals von Thüngen entnommen, das Original soll im Jahre 1680 durch die Franzosen zerstört worden sein. Die Platte zeigt einen gepanzerten Römer mit zurückgeschlagenem Paludamentum, der Kopf mit dem Fell eines gehörnten Tieres behelmt. Auf die Züge lässt sich nichts geben, zumal da die Figur in Vorderansicht dargestellt ist; von ikonographischer Bedeutung ist nur etwa der sprossende Bart.

Unbekannt ist mir die noch jetzt in Mainz befindliche „späte Nachbildung einer älteren Darstellung des Drusus", bei J. Becker Die röm. Inschr. und Steinskulpturen von Mainz. 1875.

Mongez hat auf Visconti's Autorität hin zwei Köpfe als Bildnisse des älteren Drusus publiciert, deren Beglaubigung, wie natürlich unter diesen Umständen, sehr precärer Natur ist. Indes, da wir höchstens Anderes, kaum aber Besseres und Sichereres an die Stelle zu setzen haben, so mag auch hier zunächst von ihnen gesprochen werden.

Der eine ist ein Bronzekopf des Louvre (Longpérier Not. des bronzes Nr. 648; abg. Fig. 39) [2], ein Porträt, das nach Schädelbau und Gesicht allerdings den Bruder des Tiberius darstellen könnte. Man darf hinzufügen, dass der Contour der Profilansicht, die flache Scheitellinie, der stark entwickelte Hinterkopf, die Proportionen der Gesichtsteile unläugbar mit dem Durchschnitt der Drususmünzen übereinstimmen. Nicht zutreffend und eigentlich unclaudisch ist nur das gelockte oder fast krause Haar. Allein da wir dieses in der Verwandtschaft des Tiberius sonst nirgends finden, so genügt es, um die ohnehin nicht bewiesene Deutung zweifelhaft zu machen. Wenigstens wird man sie nicht höher als auf die Stufe der Möglichkeit setzen dürfen. — Ausser diesem in einem Glasschrank aufgestellten Kopf befindet sich ebenda noch eine in der Person identische zweite Bronzebüste mit grossem nacktem Bruststück und Arm-

[1] Bei Fuchs Gesch. von Mainz p. 70.

[2] Descript. Nr. 27; Mus. Napol. III. pl. 14; Mongez Icon. rom. pl. 21. 1; Bouillon II.; Clarac pl. 1076. 3263; ganz unkenntlich bei Duruy Hist. des Rom. III. p. 694, falls hier nicht ein anderer Kopf gemeint ist.

ansätzen (Not. des bronzes Nr. 647)[1]. Es wäre meines Wissens das einzige Beispiel, dass ein Bildnis zweimal in Bronze und nur in diesem Material erhalten wäre. Auch die Qualität der Arbeit ist geringer als beim vorigen, weshalb ohne Zweifel an modernen Ursprung zu denken ist. Man wird zufrieden sein müssen, wenn das andere die Probe besteht. Beide waren früher in Fontainebleau aufgestellt.

Der andere von Mongez als Drusus gegebene Kopf ist der mit dem Fellhelm bedeckte im Besitz des Grafen von Erbach (General-

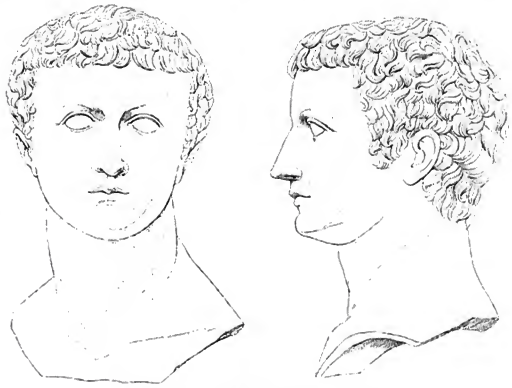


Fig. 39. Bronzekopf des ältern Drusus (?) im Louvre.

Cat. d. gräfl. Erb. Sammlungen p. 41. Nr. 655; abg. Fig. 40)[2]. Die Nase und das Bruststück sind neu, die rechte Wange geflickt. Auch die seltsame Charakterisierung der Helmoberfläche als Haar oder Fell soll nach Mongez ein Werk des Restaurators sein; was indes nicht erwiesen, da man nicht einsieht, warum derselbe eher auf diese Idee sollte gekommen sein, als der Verfertiger des Originals[3]. Dass

[1] Descr. Nr. 30; abg. Bouillon III., bustes pl. 5; Clarac pl. 1076. 3262.

[2] Bei Mongez pl. 21 nach dem Gypsabguss der Ecole des beaux arts zu Paris.

[3] Einen Fellhelm, aber freilich von anderer Art, trägt der ältere Drusus auf der oben erwähnten verschollenen Reliefplatte. Dazu mögen die Münzen des Seleucus I. verglichen werden, bei Gardener The grec coins of the brit. Mus. Seleuc. Kings pl. I. Nr. 11. 12 (der Fellhelm mit Hörnern geziert und mit Wangenklappen versehen).

ein behelmtes Porträt am ehesten auf einen Feldherrn zu beziehen sei, mag zugegeben werden. Doch haben wir in der römischen Kunst keine Analogien dafür. Man stellte die Feldherren im Panzer dar, ohne Helm. Ja sogar die Centurionen und gemeinen Soldaten, wo sie als Porträts gegeben sind, wie auf den Grabsteinen, erscheinen alle barhaupt[1]. Vollends liegt für die specielle Beziehung auf den älteren Drusus kein erheblicher Grund vor. Der Mund erinnert etwas an Tiberius, das ist Alles. Aber Kopfform, Stirn und Kinn und der Typus im Allgemeinen, zumal in der Vorderansicht, haben kein claudisches Gepräge. Von einer *ressemblance incontestable avec les médailles de Drusus* (Mongez) kann nicht entfernt gesprochen werden. Uebrigens ist der Kopf zugestandenermassen bedeutend überarbeitet, so dass schwer zu sagen ist, bis zu welchem Grad die Gesichtszüge Vertrauen verdienen.

Fig. 40. Marmorbüste in Erbach.

Die Mongezschen Köpfe bilden also nicht etwa eine Grundlage, auf der weiter gebaut werden könnte. Es sind pure Vermutungen, und die eine, meines Erachtens, keine glückliche. Wenn sich für andere Köpfe bessere Argumente beibringen lassen, oder wenn die Aehnlichkeit der Münzen bei andern grösser ist, so fallen jene von selbst dahin.

Ist dies nun wohl bei einer der drei heroischen Statuen der Fall, die wir oben (p. 179) der besonderen Beachtung empfohlen haben? Wir möchten es kaum behaupten. — Bei der gabinischen liegt die grössere Wahrscheinlichkeit anderswo (s. Germanicus), und die pompejanische mit ihrer gebogenen Nase und ihrem gerundeten Schädel steht allzu sehr im Widerspruch mit den Münzen des Nero Drusus. Nur die vejentische scheint wegen ihrer auffallen-

[1] Vgl. hiezu Klein Denkmäler röm. Soldaten von Andernach, in den Jahrb. des Vereins der Altertumsfr. im Rheinland 1884. p. 17.

den Tiberiusverwandtschaft direct auf einen der Drusus hinzudeuten. Wir haben aber gesehen, dass auch hier der gebogenen Nase wegen eher an den jüngeren zu denken wäre und dass ausserdem starke Gründe für Germanicus vorliegen. Wenn sie daher auch ziemlich sicher einen der drei Prinzen darstellt, so steht doch die Beziehung auf den ältern Drusus den beiden andern an Wahrscheinlichkeit nach.

Besser durch die Münzen empfohlen wäre die cervetrische Panzerstatue des Laterans (oben p. 170 Nr. 9; abg. Taf. XIII.), die auch ihrem Typus nach, wie bereits bemerkt, deutlich einen Geschlechtsgenossen der mitgefundenen Claudier (Tiberius, Claudius, Agrippina u. A.) erkennen lässt, aber gewiss nicht den jüngern Drusus (Grifi), dessen Profil und Schädelcontour wesentlich andere sind, sondern es kann, da von der Descendenz des Tiberius Niemand passt, nur ein Mitglied der Seitenlinie sein: der ältere Drusus, Germanicus (Garrucci) oder einer von dessen Söhnen. Im Allgemeinen wäre vielleicht Germanicus derjenige, den man in erster Linie unter den unbekannten Bildnissen des Fundes sucht, noch vor seinem Vater und lange vor seinen Söhnen Nero und Drusus. Nur müsste dann, wenn auch nicht der gabinische Germanicus des Louvre, mit dem unsere Statue sich zur Not verträgt, so doch die vejentische des Laterans (Taf. IX.), welche wegen Aehnlichkeit mit der gabinischen von den meisten Erklärern ebenfalls für Germanicus genommen wird, preisgegeben, resp. bestimmt unter die Darstellungen des jüngeren Drusus verwiesen werden. Denn hier haben wir es offenbar nicht mehr mit der gleichen Person wie bei der vorliegenden zu thun. — Es fragt sich indes, ob bei der cervetrischen Panzerstatue nicht eine Namengebung vorzuziehen sei, welche an sich ziemlich die gleiche Wahrscheinlichkeit hat wie Germanicus und welcher keine solche eventuellen Schwierigkeiten entgegen stehen, nämlich eben die des ältern Drusus. Unter den cervetrischen Bildnissen ist dieser sonst noch nicht vertreten; denn die auf ihn bezogene Togafigur Nr. 209 heisst gewiss mit Unrecht so. Die Münzen des ältern Drusus aber lassen sich mindestens ebenso gut mit dem Kopf unserer Statue vereinigen wie mit irgend einem andern seinen Namen tragenden Denkmal; ja man dürfte sogar in der quadraten Form des Kopfes, in dem Charakter des Haares und des Profils eine deutliche und positive Verwandtschaft erblicken. Endlich wäre es trotz der Verschiedenheit des Haares kein Ding der Unmöglichkeit, dass die Statue die gleiche Person darstellte wie der Mongez'sche Bronzekopf (Fig. 39).

Da sich dies aber Alles auch anders verhalten kann, so führen wir zum Schlusse noch eine Anzahl von Denkmälern auf, welche, ob-

gleich unsrer Ansicht nach mit geringerem Recht, eventuell doch ebenfalls auf den ältern Drusus bezogen werden könnten.

So die mit der Chlamys bekleidete Statue des M. Chiaramonti (Unbek. Claud. Nr. 2), die herculanische Bronzestatue in Neapel mit übers Haupt gezogener Toga (Unb. Claud. Nr. 16) und die nackte von Marmor ebenda, vom Motiv des belvederischen Hermes (Unb. Claud. Nr. 15), alle 3 zwar im Widerspruch zu den Münzen mit gebogener Nase (bei Nr. 15 neu), aber von nicht zu läugnender Aehnlichkeit mit Tiberius.

Dann der Torso eines sitzenden jungen Römers im Louvre und eine Campana'sche Büste auf Bruststück von Alabaster ebenda (Unbek. Claud. Nr. 19 und 19a), beide ohne Zweifel die gleiche Person darstellend, aber schwerlich Tiberius, dessen Namen sie tragen.

Auch die sitzende Togastatue der Sammlung Campana im Pavillon Denon ebenda (Unbek. Claud. Nr. 24) ist mit einem Kopf versehen, der nach Typus und Profil sehr wohl dem edlen Bruder des Tiberius zukommen könnte, während man es vorzog, ihn Germanicus zu nennen.

Ein verdächtiger Kopf in Pal. Giustiniani, der von Matz und Duhn (Ant. Bildw. I. Nr. 1811) vermutungsweise auf den älteren Drusus bezogen wird, ist mir nicht bekannt.

Endlich mag noch der als älterer Drusus bezeichnete Kopf eines Marmorclypeus unter der Treppe des Pavillons Daru im Louvre (Descript. Nr. 274, abg. Clarac pl. 162)[1] erwähnt werden: Eine fast lebensgrosse, jugendliche Büste mit nackter Brust, auf einem rings mit Arabesken geschmückten Schild. Er hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Bronzekopf (p. 212), doch schlichtes Haar und einen langen dicken Hals mit schräg abfallenden Schultern. Die Züge sind ziemlich unbedeutend und künden nicht notwendig ein Porträt an.

Gar keine ersichtliche Anwartschaft auf den Drususnamen hat der eine Zeitlang so geheissene vortreffliche Bronzekopf von Pietrabbondante in Samnium, in der Salle de Luynes des Cabinet des médailles zu Paris (phot. abg. Gaz. archéolog. 1877. pl. 14)[2].

Geschnittene Steine.

Aus sachlichen Gründen wird von den meisten neueren Erklärern (wie auch von uns) die links schwebende Panzerfigur auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. XXX.) auf den älteren Drusus be-

[1] Bouillon III. Suppl. pl. 1. 7.

[2] Duruy Hist. des Rom. IV. p. 108; im Profil Magasin pittor. 1875. p. 272.

zogen. Doch ist die Benennung, wie wir sehen werden, keineswegs sicher, weshalb die Darstellung nicht bei den Quellen aufgeführt werden durfte. Ob den Gesichtszügen der Figur — sie hat eine stark gebogene Nase — ikonographische Bedeutung zuzuerkennen sei, ist sehr die Frage. Bestimmte Anklänge an die Münztypen des älteren Drusus sind keine vorhanden.

Dagegen hat Mongez zusammen mit den beiden oben besprochenen Monumentalwerken einen vorzüglichen Cameo der ehemaligen Sammlung de la Turbie zu Turin (bei uns Taf. XXVI. 11)[1] als älteren Drusus abbilden lassen, bei dem eine gewisse Verwandtschaft mit den Typen der Grossbronzen nicht zu läugnen ist. Es ist ein Hochreliefkopf en face von claudischem Typus, mit abstehenden Ohren. Der Panzer deutet auf einen Feldherrn, der Lorbeerkranz auf einen Sieger oder auf ein Mitglied der kaiserlichen Familie. Tiberius, wie er bei Cades heisst, ist es nicht; wohl aber scheint er ihm verwandtschaftlich ungemein nahe zu stehen, möglicherweise die gleiche Person wie die cervetrische Panzerstatue (Taf. XIII.), nur von ernsterem Ausdruck. 32 Millim. h.

Der sehr schöne angebliche Kopf des Drusus, ohne Kranz, auf einem Agatonyx des Cabinet des médailles (Chab. Nr. 213) hat zu hohe Proportionen, als dass man seiner jetzigen Benennung beistimmen könnte. Mongez hat ihn, wenn es anders derselbe Stein, in seiner Ikonographie pl. 18. 5 als jugendlichen Augustus abbilden lassen (s. oben p. 48 q)[2].

Auch der bekränzte Kopf auf einem bei Lenormant (Icon. rom. pl. IX. 12) abgebildeten Sardonyx, der sich im Cabinet des médailles befinden soll, aber nicht bei Chabouillet verzeichnet ist, scheint ziemlich willkürlich benannt zu sein. Circa 6 Cent. h.

Ganz wertlos und zum Teil offenbar falsch (jüng. Drusus) sind die Aufstellungen bei Cades V. Nr. 323—324 und Nr. 340—343.

[1] Vgl. pag. 177a.

[2] Dass Chabouillet ausserdem einen Kopf mit der Strahlenkrone (Nr. 216) als ältern Drusus bezeichnet, zeigt wie wenig zuverlässig seine Namengebungen sind.

Antonia.

Antonia, die Gemahlin des Nero Drusus, geb. 36 v. Chr., war die jüngere [1] von den zwei Töchtern des Marc Anton und der Octavia, also die Nichte des Augustus. Ihre Kinder waren Germanicus, Livilla und der Kaiser Claudius. Nach dem Tode ihres Gemahls (9 v. Chr.) zog sie sich, obgleich noch in der Blüte ihres Lebens, in das Haus ihrer Schwiegermutter Livia zurück, mit der, wie mit ihrem Schwager Tiberius, sie stets auf gutem Fusse stand. Hauptsächlich ihrer rechtzeitigen Warnung verdankte Tiberius die Abwendung der Gefahr, die ihm im Jahre 31 n. Chr. von Sejan drohte [2]. Auch unter Caligula nahm sie noch eine Zeitlang die Stellung ein, die ihr als der würdigen Ahnfrau des Geschlechtes gebührte. Der Enkel liess alle Ehren, welche jemals der Livia zuerkannt worden waren, darunter den Titel Augusta, durch einen Senatsbeschluss auch auf sie übertragen [3]. Doch konnte es natürlich zwischen einem Menschen wie Caligula und einer auf Ehrbarkeit gerichteten Frau an Conflicten nicht fehlen. Als sie noch während seiner Regierung hochbetagt starb, gieng das Gerücht, der Kaiser habe sie zum Selbstmord gezwungen [4]. Sie wird gleich ihrer Mutter als ein Vorbild von Tugend und Schönheit gerühmt [5]. Nur ihrem linkisch-blöden Sohne Claudius gegenüber scheint sie sich nicht immer so edel benommen zu haben, wie Octavia gegenüber den Kindern des M. Antonius [6].

Dass ihr in ihrer Eigenschaft als Augusta Tempel errichtet wurden, hat nichts Auffallendes. Plinius [7] erwähnt einen solchen. Von einer Statue der Antonia, welche den Bogen des Claudius zierte, ist noch die Basis mit der Ehreninschrift und den Füssen in Neapel erhalten [8].

[1] Vgl. Mommsen in der Ephem. epigraph. 1872 p. 272.

[2] Jos. Ant. Jud. 18. 6. 6.

[3] Suet. Cal. 15; Dio 59. 3. Nach Suet. Claud. 11 hätte sie damals den Titel Augusta verschmäht und derselbe wäre ihr erst nach ihrem Tode durch Claudius erteilt worden. Allein in den acta der Arvalbrüder vom Jahre 38, also im zweiten Regierungsjahr des Caligula, trägt sie denselben bereits (vgl. Henzen Annal. d. Instit. 1867 p. 236).

[4] Suet. Cal. 23; Dio a. a. O.; Zon. XI. 4. p. 447.

[5] Plut. Ant. 87; Val. Max. IV. 3. 3.

[6] Suet. Claud. 3.

[7] Plin. H. N. XXXV. 94.

[8] Mommsen I. R. N. 2397 = C. I. L. VI. 921.

MÜNZEN. — Als ikonographische Quelle steht ohne Frage die schöne, unter Claudius geschlagene Mittelbronze obenan, welche auf der einen Seite ihren Kopf mit der Umschrift *Antonia Augusta*, auf der andern sie selbst in ganzer Figur als Priesterin der Vesta zeigt (abg. Taf. XXXIII. 10. 11)[1]. Der Kopf zeigt ein jugendliches Bildnis von edlem Contour, mit einfach gescheiteltem, leicht gewelltem Haar, das sich mit Freilassung der Ohren überall dem Schädel anschmiegt und in einem länglichten Zopf auf den Nacken fällt. Das Profil, obwohl je nach dem Stempel etwas verschieden, zeigt reine, fast classische Formen, Stirn und Nase liegen in derselben Flucht, mit kaum merklichem Einschnitt an der Nasenwurzel; aber die Züge sind nichtsdestoweniger individuell, die Brauen gewölbt, der Mund fein mit schmalen Lippen, das Kinn klein und reizend vom Munde abgekehlt; im Ganzen eine höchst anmutige, keineswegs an Marc Anton erinnernde Physiognomie. — Ungefähr derselbe Typus, nur mit dem Zusatz eines Aehrenkranzes, manchmal mit etwas längerer Nase, kehrt auch auf den Gold- und Silbermünzen wieder (vgl. Taf. XXXIII. 9)[2]. — Die in Beziehung auf Schönheit und Treue zurückstehenden griechischen Münzen (eine von Alexandria abg. Taf. XXXIII. 12) bestätigen wenigstens die Haartracht. Selbst wo Antonia verschleiert erscheint, wie auf der kretensischen (ebenda Nr. 13), sieht man deutlich, dass die Haare hinten nicht in einen Knoten aufgesteckt sind.

Statuarische Denkmäler.

Von Statuen und Büsten, welche auf Antonia bezogen werden oder ihre Haartracht zeigen, führen wir folgende auf:

Nr. 1. Sogenannte Antoniabüste im Kaiserzimmer des Capitols Nr. 8 (abg. Bottari II. 8)[3], mit künstlicher, auf den Anfang der Kaiserzeit weisender Frisur. Auf dem Scheitel sind die Haare in drei platte Flechten, seitwärts in je vier horizontallaufende Rollen gelegt, hinten ein Zopf mit nach vorn fallenden Schulterlocken. Statt einer Binde ein (ziemlich verstümmelter) Lorbeer- oder Olivenkranz. Wohl hauptsächlich dieses letzteren wegen auf eine Frau des Kaiserhauses bezogen. Die Haartracht findet sich noch einmal ähnlich bei der sog. Domitia im Mus. Chiaramonti Nr. 623.

[1] Cohen I. p. 223. 6; Lenormant Icon. pl. 10. 14. Das bei Mongez pl. 21. 7 abgebildete Exemplar hat den Kopf auch auf der Kehrseite (inexsum).

[2] Cohen I. p. 222; Mongez a. a. O. Nr. 8; Lenormant Nr. 13.

[3] Righetti I. 86; Darny Hist. des Rom. IV. p. 314.

Nr. 2. Büste im Museum des Conservatorenpalastes, 1873 auf dem Esquilin gefunden (als Antonia plubliciert von R. Lanciani im Bullet. municip. V. 1877. Taf. 10). Ein Frauenkopf von anziehenden Formen und edlem Ausdruck, das reiche Haar einfach gescheitelt und mit einer ausgezackten Stirnkrone geschmückt, hinten in einem dicken Zopf herabfallend. Eine besondere Aehnlichkeit mit den Münzen besteht nicht, namentlich ist das Nackenhaar viel voller, und sitzt die Zopfschleife tiefer, mehr an gewisse Münztypen der Sabina erinnernd. Nach der Stirnkrone allerdings e. hochstehende, über die Privatkreise erhabene Persönlichkeit. Die Nase und der grösste Teil der Stirnkrone neu, Pupillen angegeben.

Fig. 41. Kopf im Museo Chiaramonti (s. Nr. 4).

Nr. 3. Statue im Braccio nuovo des Vaticans Nr. 77 (abg. Mus. Chiaram. II. 29)[1], von Tusculum; beide Arme in den Mantel gehüllt, natürliche Anmut und matronale Würde in sich vereinigend. Der Kopf aufgesetzt und sehr verwaschen, aber nur die Nasenspitze neu. Ein rundes, anmutiges Gesicht mit niedriger Stirn, ziemlich flachen Augen und kleinem Mund und Kinn; der Mund kaum über die Nasenflügel hinausreichend. Die Vorderhaare sind regelmässig gewellt, je vier Furchen bildend, im Nacken ein tief sitzender Knauf[2].

Nr. 4. Kopf im Mus. Chiaramonti Nr. 221 (abg. Fig. 41), bei etwas niedrigeren Proportionen unläugbar an die Antonia der Mittelbronze erinnernd. Doch bildet das Profil an der Nasenwurzel einen kleinen Einschnitt. Er ist von dem der vorigen Statue namentlich durch einen breiteren Mund verschieden.

---

[1] Clarac pl. 928; Duruy Hist. des Rom. III. p. 697.

[2] Eine nach Gewandmotiv und Haartracht verwandte Statue befindet sich in Dresden Nr. 198 (abg. August. Taf. 126; Clarac pl. 975); nur sind von hinter den Ohren zwei Stränge auf den Scheitel heraufgenommen und dort mit einander verknüpft. Die Gesichtszüge sind nicht identisch.

Nr. 5. Gute und wohlerhaltene Matronenbüste ebenda Nr. 369, mit Haartracht der Antonia, deren classischen Zügen sie allerdings nicht ganz entspricht. Im Katalog vermutungsweise als Agrippina die ältere bezeichnet.

Nr. 6. Matronenbüste ebenda Nr. 418, von ähnlichem Charakter wie die vorige (vgl. p. 131).

Nr. 7. Büste ebenda Nr. 473, jugendlicher als die beiden vorigen; Proportionen wie bei Nr. 4. Aber das Haar bis hinten gewellt und perrückenartig die Ohren bedeckend. Doppelkinn und der Hals. Die Stirn niedrig, in gleicher Flucht mit der Nase, letztere sehr individuell gebildet, mit leichter Nüancierung des Nasenbeins, die Lippen voll und geschwungen, der ganze Kopf etwas zurückgeworfen. Bei entschiedener Aehnlichkeit mit Nr. 4 doch nicht identisch [3].

Fig. 42. Matronenkopf im Mus. Chiaramonti. (S. Nr. 8.)

Nr. 8. Sogenannter Antoniakopf ebenda Nr. 653 A., aus der Sammlung Camuccini (abg. Fig. 42)[1]: Matrone [2] mit gewelltem Haar, das, zur Hälfte die Ohrmuschel bedeckend, hinten etwas umgeschlagen und in einen Zopf gefasst ist. Die Formen voll und rund, auf merkliche Corpulenz weisend, so namentlich das Kopf (abg. Bronzi d'Ercol. II, 70)[4], 1750 zu Resina ausgegraben, und wahrscheinlich der früher ebenda gefundenen vermeintlichen Drususstatue (Clarac pl. 927) zuliebe Antonia genannt. Doch würde auch die Haartracht ungefähr stimmen [5].

Nr. 9. Bronzestatue in Neapel mit unverhältnismässig kleinem

Nr. 10. Büste der sog. Antonia in den Uffizien zu Florenz Nr.

[1] Nibby Mus. Chiaram. II. 30.

[2] Hübner (Bildnis einer Römerin p. 11) nennt sie irrtümlich jugendlich.

[3] Der ebenfalls den Namen Antonia führende Kopf Nr. 701 entbehrt zu sehr aller Anmut, um in Betracht zu kommen.

[4] Clarac pl. 928. 2360 A.

[5] Die ebenda befindliche Marmorstatue der sogen. Antonia (Gerh. Nr. 132; abg. Clarac 928. 2360), gehört vielmehr der trajanischen Zeit an.

53 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 129; Phot. Alinari 11278), gehört nach der Haartracht und dem Gesichtscharakter eher zu den Agrippinaköpfen. Ueber dem Gewande ein von Schulterbändern getragener Brustlatz, wie bei der Pariser Büste (unten Nr. 13).

Nr. 11. Büste in Venedig Nr. 177 (Dütschke A. B. V. Nr. 241, abg. Zanetti I. 8), ungefähr mit der Antoniamünze stimmend, nach Dütschke antik, nach Valentinelli eine Arbeit des 16. Jahrhunderts[1].

Nr. 12. Statue im Louvre, S. des Augustus, aus der Samml. Campana (abg. Taf. XIV)[2], überlebensgross, schreitend, die Rechte in den Mantel eingeschlagen und auf die Brust gelegt, mit der Linken den Saum desselben über dem Knie fassend. Der Kopf ist aufgesetzt und dürfte, weil von dem verdächtigen gelblichen Campana'schen Marmor, in Beziehung auf seine Echtheit noch genauer zu untersuchen sein. Er entspricht vollkommen der Bronzemünze der Antonia, nur die Scheitellinie ist etwas mehr nach vorn gesenkt; Nase und Stirn bilden einen unmerklichen Winkel, Mund und Kinn treten zurück. Längs den Schläfen am Saume der Haare eine Reihe von Kräusellöckchen.

Nr. 13. Büste ebenda, aus der Sammlung Campana (abg. d'Escamps Marbr. ant. Taf. 68)[3], mit Haarbinde, welche aber nur über der Stirn sichtbar, indem sie sogleich unter den Seitenhaaren verschwindet. Hinter den Ohren je eine Höhlung zum Einsetzen von Schulterlocken; sonst der vorigen sehr ähnlich und wohl dieselbe Person darstellend. Beachtenswert die Löcher über den Ohren und auf dem Scheitel, welche auf einen ehemals angebrachten Schmuck (Kranz) weisen, und die Tragbänder auf den Schultern. Dass die Büste sicher antik, möchte ich nicht behaupten.

Nr. 14. Lebensgrosser Kopf im Museo arqueologico zu Madrid, aus der Sammlung Salamanca, also aus Italien stammend; die Nase leider in ihrer ganzen Länge abgeschlagen. Die Haare leicht gewellt, nicht sehr stramm über die Ohren gelegt, und hinten als Zöpfchen (abgebrochen) herabhängend. Kurze Stirn, regelmässig geschwungene Brauen, markierte Mundwinkel; könnte den Münzen nach sehr wohl Antonia sein. Aus der gleichen Sammlung stammt bekanntlich auch der Kopf des jüngeren Drusus daselbst (s. oben p. 201, Nr. 3), der jedoch von grösserem Massstab.

---

[1] Meinen Notizen zufolge wäre Kopf und Büste aus einem Stück, in welchem Fall Valentinelli ohne Zweifel Recht hätte; denn der moderne Ursprung des Bruststücks liegt auf der Hand. Indes Dütschke behauptet, dass das letztere ergänzt sei; und ohne hierüber im Klaren zu sein, kann ich mich weder für noch gegen die Echtheit entscheiden.

[2] S. Cataloghi del M. Camp. Cl. VII. Nr. 119.

[3] Cataloghi a. a. O. Nr. 163.

Nr. 15. Büste der sogenannten Clytia im britischen Museum (Guide to the graeco-roman sculpt. Nr. 149, abg. Fig. 43a und b)[1], 1772 von Townley in Neapel gekauft. Aus einem Blätterkelch emporsteigend, mit entblössten Schultern. Die Gesichtszüge sind von

Fig. 43a. Sog. Clytia im brit. Museum (s. Nr. 15).

ausserordentlicher Schönheit, aber individuell, das Profil leicht gebrochen, die Fläche des Nasenrückens an der Wurzel und über der Spitze etwas eingezogen, sonst gerade, der untere Contour der Nase wieder merkbar geschwungen. Die Scheitellinie ist hoch gewölbt,

[1] Ellis Townley Gall. II. p. 20; Vaux Handb. p. 192; Hübner Bildnis einer Römerin, Berliner Winckelmannsprogramm 1873. Taf. 1. 2.

aber das Haar tief in die Stirn tretend. Letzteres reich und lockig, in der Mitte gescheitelt, an den Seiten in anmutiger Nachlässigkeit über die Ohren gelegt, und vor denselben etwas ins Gesicht fallend, hinten in einen kleinen Knoten zusammengesteckt, von dem sich eine

Fig. 43b. Ebendieselbe (Profilansicht).

Anzahl Stränge loslösen, um in lockigem Gewirre den Nacken zu bedecken. Ein besonderer Reiz liegt in der nach rechts geneigten Haltung und in dem Motiv der über die Schultern herabgeglittenen Tunica, was Beides zusammen dem Kopf den Ausdruck selbstvergessener Ruhe verleiht. In dieser Beziehung erinnert die Büste, wie

mit Recht bemerkt worden ist, auffallend an die sitzende sog. Agrippinastatue zu Neapel. Die vortreffliche Erhaltung und der eigenartige, von den sonstigen Bildnissen in Form und Auffassung abweichende Charakter hat Manche veranlasst, an modernen Ursprung zu denken. Jndes positiv darauf hinweisende Anzeichen sind keine vorhanden, während anderseits die Form der Büste im Altertum doch nicht so allein steht, wie es auf den ersten Blick erscheint[1]. Jedenfalls möchten sich der Annahme, dass die Büste im 16. oder 17. Jahrhundert entstanden sei, mehr Schwierigkeiten entgegenstellen, als derjenigen, welche am antiken Ursprung festhält[2]. — Die zuerst von R. St. Poole[3] aufgestellte, dann namentlich von King[4] verfochtene Beziehung auf Antonia ist zwar bereits von Hübner (a. a. O.) als unbeweisbar zurückgewiesen worden, hat aber gleichwohl immer noch ihre Anhänger, weshalb wir die Büste hier mit in Betracht ziehen.

Nr. 16. Unterlebensgrosser Kopf bei Col. Maitland Crichton in London (Michaelis Anc. Marbles in Great Brit. p. 431), der sog. Clytia sehr ähnlich, aber noch etwas jugendlicher und ohne die Nackenlocken.

Nr. 17. Kopf in Lansdowne House, London (Michaelis A. M. p. 448. 46), etwas nach rechts gewandt, auf Büste mit Chiton und Obergewand, dem Campana'schen im Louvre (Nr. 13) ähnlich.

Nr. 18. Kopf in Wilton House (Mich. a. a. O. p. 678 Nr. 25) mit Haarbinde, die sich seitwärts verliert, wenn ich mich nicht täusche, eine ziemlich genaue Replik des Campana'schen im Louvre.

Nr. 19. Kopf in Richmond bei Sir Francis Cook (Mich. A. M. p. 634 Nr. 54), mit gewelltem Haar, unter welchem längs der Stirn eine Reihe kleiner Büschel hervorkommen, hinter den Ohren zwei Halslocken. Der Zopf ist abgebrochen und die Nase ergänzt, sonst dem Kopf der Pariser Antonia (Nr. 12) entsprechend.

Nr. 20. Kopf im Schloss Erbach (Generalcatal. d. gräfl. Erb. Sammlungen p. 37, Nr. 7), als Agrippina Germanici bezeichnet, in der Person ohne Zweifel identisch mit dem Campana'schen Kopf des Louvre (Nr. 13), wenn auch das Untergesicht nicht so stark zurückweicht, ebenfalls mit der reifartigen, sich in den Seitenhaaren ver-

[1] S. Hübner a. a. O. p. 13 ff.; Friederichs-Wolters Gypsabg. Nr. 1648.

[2] Aus dem Mengs'schen Gypsabguss in Dresden, der des Blätterkranzes ermangelt, schloss Hettner auf die einstige Existenz eines ebenfalls so gestalteten Originals, von dem der Londoner Kopf eine moderne Copie sei. Allein Alles lässt vielmehr glauben, dass der Dresdener Abguss vom britischen genommen wurde, mit Weglassung des Blätterkranzes.

[3] In der Encyclop. britann. 8. Ausg. Numism. p. 385. Anm. 1 (n. Hübner).

[4] On an antique paste of Stanwix 1872.

lierenden Binde. Die Augen gross, ohne Pupillen, vor den Ohren ein paar sich hervorstehlende Löckchen. Nase und Büste neu.

Nr. 21. Kopf ebenda (Generalcatal. p. 37, Nr. 8), bereits als Antonia bezeichnet, weshalb man die verschiedene Benennung des andern ganz ähnlichen Kopfes nicht recht begreift. Auf ungebrochener kleiner Büste, die nur noch den Saum der Tunica giebt. Die Stirnhaare mit einem Teil der Binde ergänzt. Doch drängt sich des doppelten Vorkommens wegen die Frage auf, ob nicht der ganze Kopf modern.

Eine sitzende Statuette in Berlin Nr. 602, die jetzt zur Muse ergänzt ist, und zwei Büsten in Wien (Sack. u. Kenn. Nr. 9 und 207), die eine mit Melonenhaar, die andere bekränzt, fallen meines Erachtens für Antonia ausser Betracht.

Ueber die geschnittenen Steine s. am Ende dieses Abschnitts.

Verification der Antoniabildnisse.

Die aufgezählten Bildnisse, auch nur soweit sie durch ihre Haartracht wirklich als Antonien präjudiciert sind, lassen sich bei weitem nicht alle unter einen Namen bringen. Es kommt darauf an, sie nach dem Grad ihrer gegenseitigen Verwandtschaft zu gruppieren und dann zu sehen, in welcher Gruppe am ehesten die mutmasslich noch vorhandenen Antoniabildnisse zu suchen sind.

Wir beginnen mit dem jugendlichen Typus der Pariser Statue (Taf. XIV.), welcher nicht nur am unmittelbarsten an die Münzen erinnert, sondern vor allen den Vorzug hat, noch durch weitere Exemplare vertreten zu sein, nämlich durch Büsten im Louvre (Nr. 13), in Lansdowne H. (Nr. 17), in Wilton H. (Nr. 18) und in Erbach (Nr. 20. 21); ob auch durch die in Richmond (Nr. 19), muss dahin gestellt bleiben. Besonders nahe unter sich verwandt und, wie es scheint, Repliken des gleichen Originals sind die Büsten im Louvre, in Wilton House und in Erbach. Sie sind etwas mädchenhafter aufgefasst als der Statuenkopf und unterscheiden sich durch eine über dem Stirnhaar sichtbare Binde, was indes bei der sonstigen Uebereinstimmung den Eindruck der Identität nicht beeinträchtigt. Wenn somit durch die ansehnliche Zahl von Wiederholungen, von denen die eine (Nr. 13) wahrscheinlich noch mit einem Kopfschmuck versehen war, der Gedanke an eine hochstehende Persönlichkeit, und durch die Münzen speciell die Deutung auf Antonia nahe gelegt ist, so ist doch in beiden Beziehungen noch ein Vorbehalt zu machen. Einmal wird man sich

der Annahme nicht verschliessen können, dass bei der Verfertigung dieser Bildnisse teilweise auch moderne Hände beschäftigt waren. Wir haben einen dahin gehenden Verdacht bei den zwei Campana'schen Exemplaren (Nr. 12. 13) und bei dem einen Erbacher (Nr. 21) geäussert, ohne sicher zu sein, das Richtige getroffen oder alles Verdächtige genannt zu haben. Und dann, wenn der Typus auch besser als irgend ein anderer mit den Münzen übereinstimmen mag, so findet immerhin keine vollständige Deckung statt. Das Profil ist etwas zugespitzter und bildet an der Nasenwurzel einen Winkel. Das starke Zurückweichen von Mund und Kinn geben ihm einen fast kleinlichen Charakter und sind eine Eigentümlichkeit, die man grade bei der Tochter des M. Antonius am allerwenigsten sucht. Wir haben es also mit einer höchstens zwischen möglich und wahrscheinlich schwankenden Bezeichnung zu thun; und sollte sich durch weitere Untersuchungen die scheinbare Mehrzahl von antiken Exemplaren als trügerisch erweisen, so dürfte selbst von Wahrscheinlichkeit nicht mehr gesprochen werden.

Eine zweite, dem Alter nach reifere, zum Teil matronale Gruppe bilden eine Anzahl Büsten, die zufällig fast alle im Museo Chiaramonti vereinigt sind (oben Nr. 4 bis 8; im Cat. mit Nr. 221, 369, 418, 473 und 653 A bezeichnet). Von andern gehört etwa noch der Madrider Kopf (Nr. 14) dazu. Doch sind es offenbar nicht Exemplare des Typus einer einzelnen Person, sondern Bildnisse verschiedener, nur wahrscheinlich zur gleichen Zeit lebender Personen. Namentlich dürften Nr. 221 (Fig. 41) und Nr. 473 nebst dem Madrider Kopf, welche auch in Beziehung auf das Alter eine mittlere Stellung einnehmen, von den übrigen wieder zu trennen sein. Sie haben bei einfach gescheiteltem, welligem und in einen Zopf gebundenem Haar als bezeichnendes Merkmal eine auffallend kurze Stirn, und in Folge davon eine niedrige, mehr in die Breite und Tiefe gehende Kopfform; Proportionen, welche mit dem Münztypus der Antonia unverträglich scheinen, so dass die Frage damit eigentlich schon entschieden ist. Bei Nr. 473 spricht ausserdem der perrückenartige Charakter des Haares für eine besondere Person. An einen ikonischen Zusammenhang mit Antonia dürfte höchstens dann gedacht werden, wenn sich trotz dieser evidenten Verschiedenheit ganz bestimmte Anklänge in den Gesichtszügen vorfänden. Dies ist aber, soweit die ergänzten Profile ein Urteil zulassen, keineswegs der Fall. Einzig beim Madrider Kopf, wo auch die Proportionen etwas weniger outriert sind, kann man sich die Möglichkeit dieser Bedeutung einstweilen noch vorbehalten.

Die übrigen chiaramontischen Büsten (Nr. 369, 418 und 653 A),

lauter Matronen, sind jetzt mit den Namen Agrippina major, Julia und Antonia bezeichnet. Daran ist so viel richtig, dass alle drei nach Stil und Haartracht dem Anfang der Kaiserzeit angehören, und dass jede wieder eine andere Person darstellt. Der Matronencharakter passt wohl ebensogut und besser zu Antonia als der fast mädchenhafte der Pariser Statue (1. Gruppe) und die vortreffliche Arbeit (sämmtlicher drei Büsten) ist eine nicht ganz zu verachtende Unterlage für die Annahme eines berühmten Namens. Indes damit ist man mit dem zu Ende, was zu Gunsten einer etwanigen Hiehergehörigkeit gesagt werden kann. Irgend eine weiter gehende physiognomische Aehnlichkeit ist nicht zu constatieren. Das ungebrochene Profil der Münzen tritt uns einzig bei Nr. 653 A. entgegen, die denn auch ohne Zweifel diesem Umstand mit ihren speciellen Namen Antonia verdankt, zugleich aber von einer nichts weniger als zutreffenden Corpulenz ist. Und wenn man mit plötzlicher Nichtbeachtung des numismatischen Prototyps diese Corpulenz durch das Alter und aus der Verwandtschaft mit M. Antonius erklären wollte, so verliert man vollends allen Halt, da eine wirkliche Aehnlichkeit mit Antonius doch nicht vorhanden ist.

Was die sog. Clytiabüste im brit. Museum (Nr. 15) betrifft, welche keiner dieser beiden Gruppen zugeteilt werden kann [1], so liegt sehr wenig vor, was für, wohl aber Manches, was gegen ihre Beziehung auf Antonia spricht. Für dieselbe kann eigentlich nur der allgemeine Zeitcharakter und sein Hervortreten bei einer, wie es scheint, nicht ganz gewöhnlichen Persönlichkeit geltend gemacht werden, ein schon deswegen unzureichendes Kriterium, weil es neben Antonia noch verschiedene andere dem Kaiserhaus angehörige und ungezählte sonstige ausgezeichnete Frauen gab. Denn warum sollte man nicht über den Kreis des Kaiserhauses hinausgreifen dürfen? Macht doch die Büste eher den Eindruck einer berühmten Schönheit als einer durch ihre sociale Stellung hervorragenden Frau. Jedenfalls müsste es sonderbar erscheinen, wenn gerade die wegen ihrer Züchtigkeit gepriesene Gattin des Drusus in dieser aphroditisch angehauchten Weise dargestellt worden wäre. Dann läge es doch näher, an eine Julia oder Messalina zu denken, oder wenn deren Münztypen

[1] Conze Göttinger Nachrichten 1868 p. 813 und Hübner Bildnis einer Römerin p. 12 bezeichnen sie als nahe verwandt mit dem Campana'schen Kopf in Paris (Nr. 13), also mit unsrer ersten Gruppe. Allein sie unterscheidet sich sehr bestimmt von ihm sowohl durch die Linie des Profils als durch vollere Lippen und durch die grössere Fülle der Wangen.

nicht zutreffend befunden werden, an ähnliche Frauen, bei denen man aus Mangel an Münzen vollkommene Freiheit hat, sich dieselben vorzustellen wie man will. Uebrigens ist es sehr gewagt, die Entstehungszeit der Büste genau fixieren zu wollen. Sie unterscheidet sich teils durch ihre poetische Auffassung, teils durch ihre sentimentale Weichheit von den meisten sonstigen Büsten des ersten Jahrhunderts, und ihre Haartracht ist mehr eine künstlerisch angeordnete als das Specimen einer besonderen Mode[1]. Mit Hilfe der Technik aber lassen sich nur sehr vage Bestimmungen treffen, da die Geschichte derselben von der Zerstörung Korinths bis auf Hadrian noch nicht geschrieben ist. Es ist also ein sehr subjektives Urteil, wenn man die Büste aus Stilgründen in die erste Hälfte des ersten Jahrhunderts versetzt, davon zu schweigen, dass man dann noch lange nicht bei Antonia angelangt ist.

Die Anwartschaft einiger anderer Denkmäler auf den Antonianamen ist schon in dem oben gegebenen Verzeichnis selbst zurückgewiesen worden. Vielleicht wäre darunter noch die Statue des Braccio Nuovo (oben Nr. 3) hervorzuheben, deren Benennung sich wenigstens psychologisch rechtfertigen liesse. Allein für die Wissenschaft wird damit wenig gewonnen. Ausdruck und Physiognomie können nur bestätigen, was schon anderweitig beglaubigt ist; wo man von vornherein im Dunkeln tappt, ist von ihnen kein Licht zu hoffen. — Eine einigermassen beglaubigte Antonia scheint uns also einzig in dem Typus der Pariser Statue und ihrer Repliken vorzuliegen. Wer der Ansicht ist, dass derselbe ihrem historischen Charakter entspricht, der mag die bisher bestehende Lücke mit ihm ausfüllen. Wer die psychologische Bestätigung vermisst, wird mit Mongez sagen müssen: *On ne connait aucun portrait d'Antonia en ronde bosse.*

Geschnittene Steine.

Wegen der grossen Zweifelhaftigkeit der Bestimmungen haben wir es unterlassen, dem Verzeichnis der statuarischen Darstellungen ein solches der geschnittenen Steine hinzuzufügen, und fassen nun das Nötige über sie in Eins zusammen.

Unter den Abdrücken bei Cades finden sich 11 angebliche

[1] Am meisten noch möchte die eines agrippinaartigen Kopfes im Soane Museum zu London (oben pag. 191 Nr. 47) übereinstimmen, wo nur noch kurzgeschnittene Kränselläckchen längs des Gesichts und zwei von den Ohren nach dem Scheitel hinanflanfende kranzartig verschlungene Strünge hinzukommen.

Köpfe der Antonia (Nr. 344—354), zum Teil sehr verschiedene Bildnisse, aber auch nicht eines, das man auf Grund der Münzen mit voller Ueberzeugung auf sie beziehen dürfte, während doch grade für diese Kunstgattung die Münzen sehr wohl massgebend sein könnten.

Hübner (Bildnis einer Römerin, p. 9) ist geneigt, zwei darunter gelten zu lassen, nämlich den jetzt verschollenen Cameo Nr. 349 (abg. a. a. O. p. 3 Nr. 1) und den aus der Sammlung Vidoni stammenden Aquamarin Nr. 354, welche beide auch durch ihre Ausführung hervorragen. Indes warum eigentlich? Höchstens wegen einer entfernten Aehnlichkeit der Haartracht. Denn die Gesichtszüge stimmen bei keinem von beiden; bei Nr. 349 auch nicht der kleinlich abgerundete Schädelbau[1], bei Nr. 354 nicht die völlige Bedeckung der Ohren durch das Haar.

Noch eher liesse sich der Name bei dem clypeusartig vorspringenden Kopf auf dem schönen Sardonyx des Saturninus (Nr. 352, zuletzt in Seguin's Besitz) rechtfertigen, der auch dasselbe Schulterband zeigt wie der Campana'sche Marmorkopf (oben Nr. 13). Aber auch er hat vollere Formen und künstlicher gewelltes Haar. Köhler erklärte den Stein für modern, Stephani und Brunn nehmen seine Echtheit in Schutz[2].

Nicht dem Münztypus, wohl aber einem sog. Antoniakopf des M. Chiaramonti (oben p. 220, Fig. 42) entspricht der Cameo Nr. 345.

Auch was sonst noch in den Daktyliotheken für Antonia ausgegeben wird, steht auf schwachen Füssen und hat unserer Meinung nach, soweit es sich um nennenswerte Arbeiten handelt, kein Recht auf ihren Namen.

Zwei Intaglio's in Berlin (Tölken Verz. V. 2. Nr. 143 und 144) hat schon Hübner abgewiesen (a. a. O. p. 9).

Für den aus Castellani's Besitz ins brit. Museum übergegangenen Cameo (abg. bei Hübner p. 3. Nr. 3)[3] dürfte man sich etwa noch auf gewisse Denare berufen. An dem Typus der Bronzemünze mit seinem verhältnismässig schlichten Haar und geraden Profil hat er keinen Halt.

Vollends nicht der grosse Sardonyx in Wien (Sacken u. Kenner p. 415 Nr. 32)[4]: Brustbild eines mohnbekränzten Mädchens von üppiger Fülle des Haares, welch letzteres breit auf den Nacken fliesst,

[1] Auf der Abbildung ist der Contour desselben allzusehr den Münzen angenähert.

[2] Vgl. Brunn Gesch. d. griech. Künstler. II. p. 578.

[3] Vgl. Arch. Ztg. 1867, Anzeiger p. 70 unten.

[4] Abg. Arneth XVII. 6; Lenormant Icon. pl. XI. Nr. 2.

und erst auf dem Rücken gebunden ist. Mit herzförmiger Bulla am Hals. 6 Cent. hoch[1].

Als möglicherweise richtig bezeichnet aber unbedeutend erwähnen wir eine Paste des Musée Fol in Genf, Nr. 2943 (abg. Mus. Fol IV. Taf. 85. 3).

In der Meinung, dass die Antoniabedeutung der Clytiabüste bewiesen sei, werden endlich als ihr entsprechend für Antonia erklärt:

Eine antike Paste von Stanwix in Cumberland (publ. von King im archeolog. Journal 29, 1872 p. 26)[2]: Kopf en face mit reichgelocktem Haar, mehr noch an Antinous als an Clytia erinnernd, wie er denn früher auch, obwohl mit Unrecht, den Namen des ersteren trug. Nach King auf ein vorzügliches Werk der augusteischen Zeit zurückgehend.

Der Intaglio des Cabinet des médailles Nr. 2080 (abg. Lenormant Icon. pl. XI. 1)[3]: Halbfigur in $^3/_4$ Profil mit Füllhorn, Kranz und Schleier. Die Behauptung Newtons, sie sei der Clytia besonders ähnlich, ist höchst subjektiv, und wenn wahr, nur ein neuer Grund, die Antoniabedeutung der Clytia zu bezweifeln[4].

Weiteres können wir übergehen, da es keinen Zweck hat, alle willkürlichen Benennungen zurückzuweisen.

Germanicus.

Germanicus war der Sohn des älteren Drusus und der Antonia, der Neffe des Kaisers Tiberius. Sein ursprünglicher Name ist unbekannt, der des Germanicus gieng beim Tode seines Vaters auf ihn über und ist ihm in der Geschichte geblieben. Er war 15 v. Chr.

---

[1] *Eckhel a publié ce camée sous le nom d'Agrippine l'Ancienne. Nous croyons pouvoir, avec certitude, le restituer à Antonia.* Ch. Lenormant. — Derselbe (?) Kopf mit einer edelsteingeschmückten Krone statt des Mohnkranzes auf einer Florentiner Gemme bei Cades IV. A. Nr. 74 (sog. Berenice).

[2] Darnach verkleinert bei Hübner a. a. O. p. 3. V.

[3] Vergrössert bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 350; Cades I. Cl. D. Nr. 1.

[4] Die gleiche Darstellung auf einem etwas kleineren Stein bei Cades a. a. O. Nr. 2.

geboren, nur wenige Monate früher als sein Vetter und späterer Adoptivbruder, der jüngere Drusus. Schon im 21. Lebensjahre (7 n. Chr.) wurde er Quaestor und erhielt als solcher ein Commando unter Tiberius gegen die aufgestandenen Pannonier und Dalmatier. Bei der Ueberbringung der Siegesbotschaft (10 n. Chr.) wurden ihm die Triumphinsignien zu Teil[1]. Im nächsten Jahre gieng er als Proconsul mit Tiberius nach Germanien, um die Niederlage des Varus wieder gut zu machen, dämpfte den Aufstand der rheinischen Legionen, welche ihm sogar die Herrschaft anboten, und stand noch am Rhein, als Augustus starb. Es folgten jetzt (14—17) jene drei etwas eigenmächtig unternommenen Feldzüge gegen die Germanen, welche ebenso sehr die Begeisterung des römischen Volkes für den jugendlichen Feldherrn, wie die Unzufriedenheit (und Eifersucht?) des Tiberius erweckten. Nach Köln zurückgekehrt, erhielt er seine Abberufung, der er sich missmutig fügte. Er feierte einen glänzenden Triumph (17 n. Chr.) und wurde dann in ehrenvoller Mission nach dem Orient gesandt. Ausgerüstet mit dem Oberbefehl über alle Provinzen jenseits des Mittelmeers, beruhigte er Armenien, machte Cappadocien zur Provinz und unternahm hierauf eine Reise nach Aegypten. Auf der Rückkehr erkrankte er, vergiftet, wie man in seiner Umgebung behauptete, von Plancina, der Gemahlin des syrischen Statthalters Piso, und starb in Antiochia (19 n. Chr.), erst 34 Jahre alt. — Seine Gemahlin Agrippina hatte ihm neun Kinder geboren, von welchen ihn sechs überlebten[2].

Germanicus ist zwar vom Schicksal nicht berufen worden, den Kaiserthron zu besteigen; indes nahm er teils wegen seiner glänzenden Abstammung, teils aus anderen Gründen, wenigstens diejenige Ehrenstellung ein, die sonst nur dem Kaisersohn und präsumtiven Nachfolger reserviert war. Er war der leibliche Enkel der Livia, durch seine Mutter Antonia der Grossneffe des Augustus, daneben mit einer Enkelin des Augustus vermählt, der Adoptivsohn des regierenden Kaisers, und, was freilich erst nach seinem Tode in Betracht kam, der Vater des Caligula und der jüngeren Agrippina, der Bruder des Claudius. Dass er auch der Enkel des Marc Anton, hat mehr nur ikonographische Bedeutung. Dazu kam seine nicht minder glänzende Persönlichkeit, welche ihn weit über das Niveau eines gewöhnlichen Prinzen erhob. Er war, wie sein Vater, von hervorragender körperlicher Schönheit, freundlich, mild und von edlem

[1] S. den Abschn. über die Gemma Augustea.
[2] Suet. Calig. 7.

Charakter[1], zu seinen Lebzeiten der erklärte Liebling des Volkes, wie er später der der Geschichtschreiber geworden ist. Er erscheint bei denselben gleichsam als die letzte noch von republikanischem Schimmer umflossene Heldengestalt Roms[2].

Was die Denkmäler und Bildnisse des Germanicus betrifft, so entsprach ihre Zahl natürlich seinem Ruhm und seiner Popularität. Er mochte in dieser Beziehung kaum hinter einem Kaiser zurückstehen. Tacitus hebt hauptsächlich nur diejenigen hervor, welche ihm bei seinem Tode errichtet wurden[3]: Ein Siegesbogen zu Rom[4], einer am Rheinufer, einer auf dem syrischen Berg Amanus mit der Inschrift seiner Thaten und dass er für das Gemeinwesen gestorben sei. Dann ein Grabmal zu Antiochia, wo er verbrannt worden, ein Todtenhügel zu Epidaphne, wo er sein Leben geendigt hatte. Die Bildsäulen und die Orte seiner Verehrung, sagt er, seien nicht zu zählen gewesen[5].

Numismatische und glyptische Hilfsmittel.

Münzen. — Die nicht eben zahlreichen Münzen mit dem Kopf des Germanicus sind fast alle erst nach seinem Tode geschlagen worden. Noch zu seinen Lebzeiten (18 n. Chr.), aber in Armenien, ist der Denar geprägt, auf dessen Revers die Krönung des Königs Artaxias dargestellt ist[6], und dann die Mittelbronze, die ihn in ganzer Figur zeigt, im Panzer die Truppen anredend[7]. Aber auf letzterer

[1] Sueton Calig. 3: *Omnes Germanico corporis animique virtutes, et quantas uemini cuignam contigisse satis constat: forman et fortitudinem egregiam, ingeniam in utroque eloquentiae doctrinaeque genere praecelleus, benicoleutiam singularem, conciliandaeque hominm gratiae ac prouerendi amoris uirum et efficax studium. Formae mians congruebat gracilitas crurum, sed ea quoque paulatim repleta assidna equi ueetatione post cibum.*

[2] Neuere Beurteiler finden sowohl in seinem Verhalten dem Tiberius gegenüber als in seiner Kriegführung Manches zu tadeln. Sie werfen ihm bald Mangel an Energie und Selbständigkeit (Haakh in Paulys Realenc. 3. p. 847), bald Eigenmächtigkeit und unnötige Offensivpolitik vor (Schiller Gesch. d. röm. Kaiserzeit I. p. 258 ff. Vgl. Mommsen Röm. Gesch. V. p. 50); sein Vater sei entschieden der grössere Feldherr gewesen.

[3] Tacit. Annal. II. 83.

[4] Ohne Zweifel zu unterscheiden von dem kurz vorher beim Tempel des Mars errichteten *(arcus cum effigie)*. Tac. Ann. II. 64.

[5] Die inschriftlichen Erwähnungen seiner Denkmäler sind verzeichnet bei Schiller Gesch. d. röm. Kaiserzeit I. p. 276. Anm. 3.

[6] Cohen I. p. 225 Nr. 6.

[7] Cohen ibid. Nr. 7; Lenormant Icon. X. 17.

kommen seine Gesichtszüge natürlich nicht zur Geltung. Die römischen Gross- und Mittelbronzen, welche den blossen Kopf geben, und welche an und für sich am besten geeignet sind, uns seine Züge zu veranschaulichen, fallen alle entweder unter die Regierung des Caligula (18—22 Jahre nach seinem Tod) oder gar erst unter Claudius.

Dieser posthume Charakter würde indes bei der Masse der damals noch vorhandenen Bildsäulen des Verstorbenen, wenn sonst keine Gründe hinzukämen, die Porträtähnlichkeit der Münzen nicht verdächtig machen. Fataler Weise liegen aber je nach der Prägezeit (unter Caligula oder unter Claudius), vielleicht veranlasst durch das Bestreben, die Züge des Kopfes denen des jeweilen regierenden Kaisers anzunähern, zwei verschiedene Typen vor, die zu einem einheitlichen Bild zu vereinigen keine ganz leichte Sache ist. Auf den Münzen des Claudius (Taf. XXXIII. 14. 15) zeigt der Kopf entschiedene Anklänge an jenen selbst und an Nero. Drusus, ein gerades Profil und eine quadrate Kopfform mit flachem Scheitel und wenig eingezogener Nackenlinie; der Nasenrücken nicht oder nur ganz unmerklich gebogen und fast in der gleichen Flucht mit der Stirn. Der Typus der Caligulamünzen (Taf. XXXIII. 16) hat eine oblongere Kopfform, rundere Conture und ein weniger starres Profil. Er erinnert bei etwas senkrechteren Linien zumeist an den des jüngeren Drusus. Gleichsam in der Mitte zwischen beiden, mit niedrigem, aber gerundetem Kopf, steht der zu Lebzeiten des Germanicus geschlagene Denar; doch hat dieser Typus sonst wenig mit den römischen Bronzen gemein. Eher dürfte die Entscheidung von den noch existierenden Colonialmünzen abhängig gemacht werden, in welchem Fall sie, so viel ich sehe, zu Gunsten der unter Caligula geprägten Bronzen ausfallen würde (höhere Proportionen, leicht gebogene Nase, kein vorstehendes Kinn).

Geschnittene Steine. — Neben den Münzen dürfen auch noch einige Gemmen als Quelle für die Germanicusbildnisse bezeichnet werden. So namentlich

a. Der grosse Pariser Cameo (abg. Taf. XXX.), auf dem die links stehende behelmte Figur aus inneren, d. h. sachlichen Gründen mit Sicherheit und daher mit Uebereinstimmung als Germanicus erklärt wird. Dann

b. Die Gemma Augustea in Wien (abg. Taf. XXIX): Der Jüngling en face neben Roma höchst wahrscheinlich Germanicus als Teilnehmer am pannonischen Triumph.

c. Der grosse Cameo mit den vier claudischen Fruchthorn-

büsten ebenda (abg. Taf. XXXI): Rechts, wie wir geneigt sind mit Visconti zu glauben, Germanicus und die ältere Agrippina (vgl. hierüber den besonderen Abschnitt unten).

d. Ziemlich allgemein wird ferner auf Germanicus bezogen ein 10 auf 11 Centimeter grosser Pariser Sardonyx mit Darstellung einer Apotheose (Chabouillet Nr. 209; abgeb. Mongez pl. 24*, 5)[1]: Ein bartloser junger Römer mit Aegis, Fruchthorn und *lituus*, auf einem Adler sitzend, der die Flügel halb ausgebreitet hat, und von einer herbeischwebenden kleinen Victoria bekränzt[2]. Dass es sich um eine Apotheose handelt[3], und dass der Römer seinen Zügen nach Germanicus sein kann, scheint richtig. Aber, so viel wir wissen, ist die Ehre der Vergötterung dem Germanicus niemals zu Teil geworden, auch nicht durch Caligula, so grosse Pietät derselbe anfangs gegen seinen verstorbenen Vater zur Schau trug. Auch möchte es schwer sein, Aegis und *lituus* als die Abzeichen eines kaiserlichen Prinzen mit Analogieen zu belegen, da sie sonst nur den Kaisern selber zukommen. Möglich, dass ein besonderer Verehrer den Germanicus durch diese Darstellung absichtlich auf dieselbe Höhe wie jene erheben wollte. Aber es könnte doch vielleicht auch ein wirklicher Kaiser (Augustus, Claudius, Trajan) gemeint sein[4].

e. Ebenfalls zweifelhaft der etwas kleinere Pariser Sardonyx, Triumph des Patriarchen Joseph genannt (Chabouillet Nr. 227; abg. Mongez Icon. pl. 24*, 3)[5]: Ein gepanzerter Römer (als Triptolemos?), mit einer Frau (als Ceres?) auf einem Drachenwagen. Während man früher die Figuren auf Germanicus und die ältere Agrippina deutete[6], deren für die Provinzen glückbringende Reise nach Antiochien hier in ein eleusinisches Gewand gekleidet sei, erkennt man jetzt (Lenormant, Chabouillet, Arneth), und vom ikonischen Standpunkt aller-

[1] Für diesen wie für den folgenden Stein habe ich im Cabinet des médailles leider vergebens um einen Gypsabguss zum Behuf einer Vervielfältigung durch Lichtdruck nachgesucht. Daher muss ich mich begnügen, auf die bisherigen Abbildungen zu verweisen. Ausser Mongez vgl. Mém. de l'Acad. d. inscr. I. p. 276; Clarac pl. 1054; Lenormant Icon. rom. pl. 10. 15; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 315.

[2] Aehnlich der sog. Hadrian auf einem Cameo in Nancy (abg. Mongez Icon. rom. pl. 38. 7).

[3] Ueber den Hergang bei der Apotheose vgl. Herodian IV. 2. Darstellungen am Titusbogen (Müller-Wieseler I. Nr. 345. b), auf den Münzen des Hadrian (abg. Mongez a. a. O. Nr. 6) und seiner Nachfolger, und sonst.

[4] Ueber die Geschichte des Steines s. Chabouillet a. a. O.

[5] Clarac pl. 1055; Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 380; Lenormant XIII. 12.

[6] Zuerst Oudinet 1707, dann namentlich O. Müller (in den Annal. d. Inst. 1839 p. 78 ff.) und ebenso noch Mongez.

dings mit besserem Recht, den Claudius mit Messalina oder der jüngeren Agrippina. Doch beruht diese Erklärung nur auf den Gesichtszügen der männlichen Figur; die weibliche würde man an sich eher für Agrippina sen. nehmen. Und auch bei jener liegt kein specifisch kaiserliches Abzeichen (Aegis oder Lorbeerkranz) vor. Das Hauptbedenken aber gegen die neuere Erklärung liegt darin, dass man in der Geschichte des Claudius vergebens nach einem Ereignis oder Umstand späht, welcher das sachliche Motiv aufzuhellen geeignet wäre, wie nämlich dieser Kaiser dazu komme, als Triptolemos dargestellt zu werden, worauf doch der geflügelte Schlangenwagen unverkennbar hinweist, und warum er dann grade im Panzer. Wenn man bedenkt, wie abhängig die Gemmenschneider von ihrem Material waren — im vorliegenden Fall ist deswegen z. B. der rechte Arm des Mannes ganz mangelhaft gezeichnet — und wie leicht bei so kleinen Köpfen die Bildnisähnlichkeit verfehlt werden konnte, so scheint es nicht gerechtfertigt, Alles nur auf diese abzustellen und über die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Sacherklärung gleichgiltig hinwegzugehen. Ich kann daher einstweilen die Beziehung auf Germanicus noch nicht für einen völlig überwundenen Standpunkt ansehen. Jede der beiden Deutungen hat ihre Empfehlungsgründe und die von Müller-Mongez meines Erachtens nicht die schlechteren.

Endlich gehört auch die Silberschale von Aquileja in Wien (Sack. u. Kenn. das k. k. Münz- und Ant.-Cab. p. 335. Nr. 41)[1] zu den Denkmälern, welche noch manchmal auf Germanicus bezogen werden[2]: Eine heroisch bekleidete Porträtfigur als Triptolemos(?) neben dem Drachenwagen, im Begriff Weihrauch auf einen Altar zu streuen; oben Zeus, Demeter, Kora; unten die Erdgöttin mit einem Rind. O. Müller macht, abgesehen von der Analogie des eben angeführten Pariser Cameo (e), dessen Deutung aber freilich nicht sicher, auf die Aehnlichkeit der Hauptfigur (Triptolemos) mit der gabinischen Statue des Louvre (siehe pag. 237) aufmerksam, und findet die Erklärung für die ganze Darstellungsweise in den Beziehungen des Germanicus zur Stadt Antiochia, für deren mythischen Gründer Triptolemos galt. Indes handelt es sich bei der Gründung Antiochias durch Triptolemos um einen so verlegenen Mythus[3] und

---

[1] Abg. in den Monum. des Instit. III. 4; Arneth Die ant. Gold- u. Silbermon. zu Wien. Taf. V[a]. V; Berggruen Die graph. Künste VII. p. 76.

[2] Zuerst that es O. Müller in den Annal. 1839 p. 78 ff.

[3] S. O. Müller a. a. O. p. 81.

sind wir über specielle Wohlthaten, welche Germanicus den Antiochenern erwiesen haben soll, so wenig unterrichtet, dass eine darauf basierte Deutung im höchsten Grade problematisch erscheinen muss, vollends bei einem nicht etwa in Antiochia, sondern in Aquileja gefundenen Denkmal. Auch die Betrachtung vom rein ikonischen Gesichtspunkt ist der Beziehung auf Germanicus nicht günstig. Die vollen Formen kämen eher dem Nero oder Hadrian zu. Arneth wollte den Agrippa und seine Familie erkennen [1].

Der Bedeutung nach sicher sind also nur die Figuren der beiden Prachtcameen in Paris und Wien (a und b), und diese weder sehr geeignet zu Ausgangspunkten für ikonographische Untersuchungen, weil teils behelmt, teils en face dargestellt, noch, den andern Figuren nach zu schliessen, physiognomisch sehr treu gegeben. Eine bessere Grundlage, ihres grossen Massstabes wegen, ist die Wiener Gemme mit den vier Fruchthornbüsten (c), aber eben nur für den Fall, dass unsere Deutung richtig. Die beiden übrigen (d und f) sind zweifelhaft, und können nicht als Quelle in Betracht kommen, so wenig wie diejenigen, die wir nachträglich noch auf ihre Germanicusbedeutung prüfen werden (am Ende des Abschnittes).

Erhaltene Denkmäler.

Wenn wir uns nun umsehen, was für Monumentalbildnisse hienach auf Germanicus bezogen werden dürfen, so richtet sich unser Blick natürlich zunächst auf diejenigen, welche sich vorweg als Claudier zu erkennen geben, namentlich auf die grösseren Statuengruppen, welche zu Gabii, Cervetri und Veji ausgegraben worden sind, und innerhalb derselben wieder hauptsächlich auf die heroisch dargestellten. In der That finden sich darunter einige Bildnisse, man kann sagen, findet sich bei jedem Funde eines, welches eine sehr bestimmte Anwartschaft auf jenen Namen hat. So vor Allem

[1] Ganz unglücklich ist die von dem letztgenannten Gelehrten versuchte Hieherziehung der farnesischen Onyxschale in Neapel (abg. Visconti Pio Clem. III. Taf. C. 1), von der er behauptete, sie stelle die Ankunft des Germanicus in Aegypten dar. Den für Germanicus wenig passenden Alexandertypus, der allein schon von dieser Deutung hätte abhalten sollen, erklärt er durch die bekannte Stelle des Tacitus (Annal II. 73), wo der Römer nach Person und Schicksal mit Alexander dem Grossen zusammengestellt wird (vgl. Arneth die ant. Cam. in Wien p. 10; sonstige Litt. bei Müller Handb. § 315, 5). Da Arneth meines Wissens keine beachtenswerten Anhänger gefunden hat, so können wir den Einfall auf sich beruhen lassen.

Nr. 1. Die schöne und wohlerhaltene Statue von Gabii im Louvre (Unbek. Claud. Nr. 21; abg. Taf. X.), welche gleich nach ihrer Ausgrabung im Jahre 1792 von Visconti als Germanicus bezeichnet worden ist und seitdem und besonders seit ihrer Publication durch Mongez allgemein für ein authentisches Bildnis desselben gilt. Sie wurde in den Trümmern eines Gebäudes gefunden, das man als Basilica fasst, zugleich mit einer in Costüm und Marmor übereinstimmenden des Claudius, deren Bedeutung vollkommen sicher (s. Claudius Nr. 22), beide mit ungebrochenem Kopf. Leider wissen wir nichts Genaueres über ihre ursprüngliche Aufstellung. Auch ist die Statue des Claudius um 5 Cent. grösser und von geringerer Arbeit [1]. Aber trotzdem scheinen sie unmittelbare Gegenstücke gebildet, jedenfalls in der engsten Beziehung zu einander gestanden zu haben. Und der Restaurator der unsrigen, resp. seine archäologischen Berater, waren gewiss im Recht, als sie ihr nach Analogie des bei Claudius vorgefundenen Schwertes ebenfalls ein solches in die Linke gaben. — Diese äussere Zusammengehörigkeit der beiden Bildnisstatuen ist besonders wichtig, insofern uns dadurch ein Schluss von der einen bekannten auf die Bedeutung der anderen unbekannten gestattet oder nahe gelegt ist. Wer kann mit Claudius zusammen in gleicher Ehre als Heros dargestellt sein anders, als entweder wieder ein Kaiser oder aber einer der Nächststehenden von seiner Familie, Vater, Bruder oder Sohn? Ein Kaiser ist es nun offenbar nicht; denn es müsste ein Claudier sein, also Tiberius oder Caligula, wovon keine Rede. Auch Britannicus, der Sohn des Claudius, als vierzehnjährig gestorben, fällt ausser Frage. Daher nur entweder sein Vater, der ältere Drusus, oder sein Bruder Germanicus. Zwischen diesen beiden zu entscheiden, reichen die historischen Gründe allerdings nicht mehr ganz aus. Denn wenn auch der grössere Ruhm und die intensivere Popularität des Germanicus voraussetzen lassen, dass die Zahl seiner Denkmäler ansehnlicher war als die des Drusus, so haben doch bei einer einzelnen mit Claudius zusammengefundenen Statue beide ungefähr die gleiche Wahrscheinlichkeit. Oder jenes Moment fällt wenigstens nur dann zu Gunsten des Germanicus ins Gewicht, wenn unsere Statue nicht erst im Anschluss an ein Bildnis des Claudius, sondern schon für sich allein, unter Tiberius oder Caligula aufgestellt war. — Allein was

[1] Visconti hat aus der Verschiedenheit der Arbeit den nicht unwahrscheinlichen Schluss gezogen, dass der Claudius erst später zu der bereits vorhandenen besseren Statue seines Anverwandten hinzugefügt worden sei, da von zwei gleichzeitig unter Claudius gearbeiteten Statuen die des regierenden Kaisers schwerlich schlechter gemacht worden wäre als die andere.

von diesem Gesichtspunkt aus vielleicht noch zweifelhaft bleibt, das entscheiden so ziemlich die Münzen und Gemmen. Mögen dieselben auch in Beziehung auf Treue und Bestimmtheit Manches zu wünschen übrig lassen, so viel geht doch deutlich aus ihrer Vergleichung mit dem Kopf der Pariser Statue hervor, dass dieser eher dem Typus des Germanicus (zumal auf den unter Caligula geprägten Mittelbronzen Taf. XXXIII. 16) als dem des älteren Drusus entspricht. Mit jenem existiert eine wirkliche positive Verwandtschaft, die selbst abgesehen von den bisherigen Erwägungen auf den Gedanken führen könnte, dass es sich hier um identische Personen handelt, während die Drususmünzen in fast allen ihren Exemplaren den Eindruck der Verschiedenheit machen. Die Germanicusbedeutung der gabinischen Statue ist daher mehr als eine blosse Hypothese. Sie ist so vielseitig empfohlen, dass, wenn man ihr auch das Prädicat einer Thatsache noch vorenthält, man doch auf dem Boden der julisch-claudischen Bildniskunde keine weiteren Bestimmungen treffen darf, ohne auf sie Rücksicht zu nehmen und mit ihr zu rechnen.

Die Statuen von Veji und von Cervetri, auf die wir neben der gabinischen als auf mögliche Germanicusbilder hingewiesen, befinden sich beide im Lateran (Unbek. Claud. Nr. 7 und 9) und sind bereits beim jüngeren und beim älteren Drusus besprochen worden. Sie sind offenbar unter sich nicht identisch, sondern schliessen sich gegenseitig aus. Jede von ihnen, und zumal die von Veji, kann aber identisch mit der gabinischen sein.

Nr. 2. Die vejentische (Taf. IX.) ist gleich der vorigen heroisch aufgefasst. Doch hat sie den Mantel bloss um die Schenkel und mit beiden Enden über den linken Arm geschlagen; der Oberkörper bleibt vollständig entblösst. Auch ist die Stellung verschieden; die Last des Körpers ruht auf dem rechten Bein. Dass ihr Kopf in der Vorderansicht eine höchst auffällige Aehnlichkeit mit dem der gabinischen Statue hat, ist schon bemerkt worden. Alle Erklärer bezeichnen sie als Germanicus, auch Benndorf und Schöne sehen sich zu keinem Fragezeichen veranlasst. Indessen dürfte ein kleiner Vorbehalt zu Gunsten des jüngeren Drusus doch geraten sein. Die stark gebogene Nase wird weder durch die Münzen noch durch die Gemmenbildnisse des Germanicus bestätigt, ja sie wird durch die Gemma Claudia in Wien (Taf. XXXI.), wenn wir dieselbe richtig deuten, in sehr bestimmter Weise desavouiert, während sie umgekehrt grade ein Charakteristicum des jüngeren Drusus ist. Damit soll nicht gesagt werden, dass die Münzen mehr für Drusus als für Germanicus sprechen. Die gerade Nackenlinie findet sich auch auf den Münzen nur bei letzterem. Es ist eben ein Bildnis, das zwischen

beiden schwankt und das doch schwerlich eine dritte Person darstellt, weil alle andern zur Verwandtschaft des Tiberius gehörigen noch viel grössere Schwierigkeiten bereiten.

Ist die vejentische Statue des Lateran nicht Germanicus, so bleibt dafür Raum und Möglichkeit für

Nr. 3 die cervetrische ebenda (Taf. XIII), die sonst mit Wahrscheinlichkeit für den älteren Drusus zu nehmen ist (s. p. 214). Sie hat mit dem gabinischen Germanicus sehr viel gemein, und es wäre sogar schwer, bestimmte Merkmale hervorzuheben, wodurch sie sich von jenem unterscheidet. Etwa ein wenig niedrigere Proportionen, aber lange nicht so niedrige wie die vejentische Statue. Oder etwas vollere Lippen und eine leicht geteilte Stirn; aber in so unbedeutendem Masse wie es hundertmal bei verschiedenen Exemplaren des gleichen Bildnisses vorkommt. Nichtsdestoweniger ist die Beziehung auf den älteren Drusus vielleicht vorzuziehen[1].

Ausser diesen durch die mitgefundenen Denkmäler präjudicierten Statuen, von denen sich aber die beiden letzteren, wie gesagt, gegenseitig ausschliessen, kommen als augenscheinliche oder mutmassliche Repliken bei verschiedenem Grad der Beglaubigung noch in Betracht:

Nr. 4. Eine Büste in Erbach (Generalkatalog p. 40. Nr. 651; bei uns Tafel XI), im Anfang dieses Jahrhunderts durch Vermittlung Visconti's in Rom erworben[2]; bloss die Nasenspitze und das nackte Brustst ück neu. In der Person offenbar identisch mit dem Kopf der gabinischen Statue, und wie dieser leicht nach rechts geneigt, doch keine mechanische Replik desselben. Der Mund, namentlich die Unterlippe, tritt im Profil etwas mehr zurück, und die Haare gehen im Nacken weiter herab. Auch mit der cervetrischen Panzerfigur im Lateran lässt sie sich ohne wesentliche Schwierigkeiten identificieren, obgleich der Unterschied des Mundes hier noch etwas grösser ist.

Nr. 5. Eine nackte Bronzestatue im Museo Torlonia (Nr. 246), mit erhobener Rechten, das Schwert in der Linken, nach dem Katalog beim alten Cures im Sabinischen gefunden. Doch war der Kopf nur noch teilweise vorhanden und in kleine Stücke zerbröckelt. Der Restaurator musste daher Manches nach eigenem Gutdünken hinzufügen, und es ist schwer zu sagen, wie weit er sich dabei lediglich von den erhaltenen Teilen oder zugleich von vermeintlichen Germanicustypen leiten liess. Thatsache ist, dass ihr Kopf dem der gabinischen im Louvre und der vejentischen im Lateran sehr ähnlich ist.

[1] Die andere in Cervetri gefundene Panzerstatue des Lateran, Nr. 204 (abg. Clarac pl. 936 E.), hat einen von Tenerani nach Münztypen des Germanicus verfertigten modernen Kopf.

[2] Vgl. Mon. sc. Borghes. p. 144.

Dann ist auch hier wegen naher Verwandtschaft, resp. Identität mit der vejentischen Statue noch einmal

Nr. 6 der Typus der capitolinischen Büste des sog. j. Drusus (Taf. XII.) und ihrer Repliken (s. oben p. 206) zu nennen, obgleich es schwerlich jemals gelingen wird, über seine Bedeutung zu einem allgemein giltigen Resultat zu kommen.

Mehr, wie es scheint, nach den Münzen Germanicus genannt ist Nr. 7 die aus der Samml. Campana stammende, jetzt im Louvre befindliche nackte Statue mit der Kugel in der Rechten (unbek. Claud. Nr. 23). Allein sie ist jedenfalls stark ergänzt, und bei den Ergänzungen der Campana'schen Bildwerke stossen wir überall auf so viel Absicht und Willkür, dass man trotz oder grade wegen der unzweifelhaften Aehnlichkeit mit den Germanicusmünzen kein rechtes Zutrauen zu der Benennung fassen kann. Mit der gabinischen Statue besteht nur eine allgemeine (claudische) Verwandtschaft.

Allen sonstigen angeblichen Germanicusdenkmälern gegenüber, etwa ein paar Gemmen ausgenommen, müssen wir uns durchaus ablehnend verhalten.

Dass der sog. Germanicus des Kleomenes im Louvre (Röm. Ikonogr. I. p. 227 ff.) nicht hiehergehört, darf als ausgemachte Sache betrachtet werden. Auch wenn die Inschrift die Beziehung erlaubte, würde der Typus dagegen sprechen. Der Dargestellte kann Alles eher sein als ein Claudier [1].

Ebenso giebt es bei der vellejatischen Panzerstatue in Parma (Dütschke Ant. Bildw. V. Nr. 890) [2] absolut keinen stichhaltigen Grund für ihre Benennung.

Von den capitolinischen Kaiserbüsten wurde früher Nr. 6 (abg. Bottari II. 9) [3] als Germanicus, Nr. 9 (abg. Bottari II. 7) [4] als älterer Drusus bezeichnet. Jetzt ist es umgekehrt. Aber Beide sind, abgesehen von Anderem, für diese Taufen zu alt [5].

---

[1] Zu dem im ersten Bande Gesagten vergl. jetzt noch O. Rayet Monum. de l'art antique 5. Lief. mit bes. schöner Abbildung (Deutung auf Caesar), und Löwy Inschriften griechischer Bildhauer 1885. Nr. 344 (augusteische Zeit).

[2] Abg. Antolini Le rov. di Vell. IX. 5.

[3] Righetti Camp. II. 2721.

[4] Duruy Hist. des Rom. IV. p. 140.

[5] Das überschwängliche Lob Winckelmanns in Betreff von Nr. 6 wird von seinen Herausgebern mit Recht zurückgewiesen (vgl. Winckelm. W. VI. 1, p. 233, und dazu 2, Anm. 1135. Doch dürfte allerdings eine historische Person dargestellt sein, da der Kopf, wie es scheint, noch einmal im Vatikan (Büstenzimm. Nr. 317) vorkommt.

Die Büste im Mus. Torlonia Nr. 437 ist willkürlich benannt. Die in der Glyptothek zu München Nr. 178 hat schon Brunn aufgegeben.

Ganz zweifelhaft sind die beiden Reliefköpfe in Berlin und in Dresden. Der Berliner (oben p. 176, Nr. 44), im Profil dargestellt, hat zwar unläugbar claudischen Charakter, aber ob er grade Germanicus, und ob er echt, ist höchst fraglich. Der in Dresden Nr. 261 (abg. August. Tf. 123), en face aus einer Vertiefung hervorspringend, ist schwerlich eine historische Person.

Auch unter den GESCHNITTENEN STEINEN ist nicht viel vorhanden, was nachträglich noch hinzugefügt werden könnte.

Wenn Tölken zwei Berliner Karneole (Verzeichn. V. 2. Nr. 145 und 146) „ebenso unzweifelhafte als seltene und vortreffliche" Bildnisse des Germanicus nennt, so muss die Verantwortlichkeit für diese Behauptung ihm überlassen bleiben. Das Prädicat „unzweifelhaft" dürfte jedenfalls zu modificieren sein.

Unter den kleineren Steinen des Wiener und des Pariser Cabinets ist mir keiner aufgefallen, der mit einigem Recht auf Germanicus bezogen werden könnte.

Eher möchten sich noch einige in dem mir leider weniger bekannten des britischen Museums vorfinden. Vorab der kleine Blacas'sche (abg. Lenormant Iconogr. X. 6; Cades V. Nr. 356), für den wenigstens die Aehnlichkeit gewisser Münzen (Taf. XXXIII. 16) geltend gemacht werden kann. Doch würde alsdann der grössere fragmentierte Blacas'sche Stein mit der Aufschrift des Epitynchanos (abg. Taf. XXVI. 8; s. oben p. 177), obgleich er eine weit zurückgehende und allgemein acceptierte Tradition für sich hat, weil mit jenem unvereinbar, auf den Namen des Germanicus verzichten müssen.

Von den claudischen Doppelbildnissen (oben p. 178 m. n. o. p), die man ohne viel Kritik meist kurzweg als Germanicus und Agrippina zu bezeichnen pflegt, lässt sich kein einziges mit Sicherheit hieherziehen. Am ehesten der bei uns Taf. XXVI. 10 abgebildete Cades'sche Abdruck, dessen männlicher Kopf wenigstens nicht in offenbarem Conflict mit den obigen Ergebnissen stünde.

Die ältere Agrippina.

Agrippina, die Gattin des Germanicus, wahrscheinlich im Jahre 14 oder 13 v. Chr. geboren, war die Tochter des M. Agrippa und der Julia, also die Enkelin des Augustus[1]. Ungleich ihrer Mutter und ihrer Schwester, der jüngern Julia, setzte sie ihren Ruhm in Tugend und eheliche Treue, wie sie denn ihren Gemahl auf allen seinen Feldzügen begleitete. Dabei hatte sie einen leidenschaftlichen Charakter, einen männlichen Geist[2], und war erfüllt von dem Bewusstsein ihrer hohen Abstammung[3]. Ihre Männlichkeit bewies sie u. a. als sie in Germanien die durch eine Niederlage demoralisierten Legionen wieder zum Gehorsam brachte (15 n. Chr.). Ihr Stolz aber offenbarte sich namentlich in ihrem Benehmen gegen Tiberius und Livia, welche sie als die Verdränger ihres Gemahls von der Kaiserwürde betrachtete. Nachdem dieser in Syrien gestorben war (19 n. Chr.), vergiftet, wie sie glaubte, von den Helfershelfern der Livia, kehrte sie mit seiner Asche rachedürstend nach Rom zurück. Es genügte ihr nicht, dass Tiberius den Widersacher und vermeintlichen Mörder des Germanicus preisgab. Das Verhältnis wurde je mehr und mehr unleidlich. Hohe Ansprüche und bittere Reden von ihrer Seite, wachsendes Misstrauen des Tiberius und Intriguen des Sejan von der andern führten endlich zur Katastrophe. Im Jahr 29 wurde Agrippina durch ein Schreiben des Tiberius des Hochverrats angeklagt und vom Senat verurteilt. Sie wurde nach der Insel Pandataria verbannt, wo sie drei Jahre darauf (33 n. Chr.) freiwillig den Hungertod starb[4]; circa 46 Jahre alt. Sie hatte ihrem Gemahl neun Kinder geboren, von denen 3 ganz jung starben. Unter den Ueberlebenden waren Caligula und die jüngere Agrippina. Ihre Ueberreste wurden später von Caligula im Mausoleum des Augustus beigesetzt und dorther stammt das Piedestal der Aschenurne im Hof des Conservatorenpalastes mit der auf sie bezüglichen Inschrift[5].

[1] Ueber die Daten ihrer Geburt und ihrer Verheiratung s. Mommsen im Hermes 1878 p. 225 ff.

[2] *Ingens animi et quae viribus curis feminarum vitia exuerat.* Tac. Annal. I. 69.

[3] Tac. Annal. IV. 52.

[4] Suet. Tib. 53; Tac. Annal. VI. 25.

[5] Vgl. C. I. L. VI. 886.

Tacitus berichtet [1], dass nach dem Tode der Livia (29 n. Chr.), als der Hass des Tiberius gegen die Familie des Germanicus stärker hervortrat und eine Anklageschrift gegen sie im Senate vorgelegt wurde, das Volk mit den Bildnissen der Agrippina und ihres ältesten Sohnes vor der Curie erschienen sei, um sich für seine Lieblinge zu verwenden. Unter den betreffenden Bildnissen sind wohl Büsten verstanden. Doch kann es schon damals (zu Agrippina's Lebzeiten) trotz der Missgunst des Herrschers an eigentlichen Ehrenstatuen nicht gefehlt haben. Nach Tiberius Tode kam ihr eigener Sohn auf den Kaiserthron, und so wenig echte Pietät man bei ihm voraussetzen darf, öffentlich trug er die höchste Verehrung und die zarteste Sohnesliebe zur Schau [2]. Er konnte dieselbe natürlich am besten durch Errichtung von Ehrenstatuen und Bildnissen bethätigen; und da ihm hierin die Gesinnung des römischen Volkes entgegenkam, und auch sein Nachfolger und dessen Gemahlin, die jüngere Agrippina, ähnliche Bestrebungen begünstigen mussten, so darf man annehmen, dass um die Mitte des Jahrhunderts oder in der neronischen Zeit eine erkleckliche Anzahl ihrer Bildnisse vorhanden waren. Auch die späteren Kaiser hatten, so viel wir sehen, niemals Anlass, ihrem Andenken hinderlich entgegenzutreten. Wenn daher, wie es notorisch der Fall, noch massenweise claudische Frauenbildnisse vorhanden sind, d. h. Frauenbildnisse, die sich durch ihre Haartracht als dem Zeitalter der Claudier angehörig erweisen, so ist gar nicht daran zu zweifeln, dass sich auch das der älteren Agrippina darunter befinde.

Ikonographische Hilfsmittel.

Die Hilfsmittel, auf die wir angewiesen sind, um dasselbe wieder zu erkennen, sind denen der Germanicusbildnisse in Beziehung auf Gattung, Zahl und Beweiskraft ziemlich analog. Ein paar schöne und im allgemeinen Charakter des Kopfes übereinstimmende Grossbronzen, welche teils unmittelbar nach Agrippina's Tod, teils unter Claudius zu ihrem Andenken geprägt sind [3]; ein halbes Dutzend ebenfalls posthumer Denare oder Goldstücke, welche man am liebsten gar nicht berücksichtigte, weil sie durch ihre Abweichungen nur

[1] Tac. Annal. V. 4.

[2] Sueton Cal. 15; Dio LIX. 3.

[3] Dr. Colson in der Revue numismatique 1859 p. 418 lässt der älteren Agrippina bloss die Grossbronzen mit dem Carpentum. Die unter Claudius geschlagenen (mit S. C. an dessen Stelle) bezieht er auf die jüngere.

Zweifel erwecken; und je nach der Deutung zwei oder drei von den Gemmen, die wir bereits bei Germanicus genannt haben.

Auf den Grossbronzen, die allein ein etwas zuverlässiges Bild zu geben scheinen (s. unsere Tafel XXXIII. 17—19), hat sie gewelltes Haar, das im Ganzen ähnlich angeordnet ist wie bei ihrer Schwiegermutter Antonia, nur ums Gesicht herum kurz geschnitten und gekräuselt; doch nicht so kurz, dass es nicht über der Mitte der Stirn noch eine Scheitelung zuliesse. Diese Kräuselocken bilden längs der Stirn ein sich verjüngendes Band, das hinten in einen gedrehten Wulst übergeht, um als zierlich geflochtene Schleife auf den Nacken zu fallen. Hinter den Ohren, die fast ganz von den Haaren bedeckt sind, fällt eine Spirallocke herab. Die Form des Kopfes ist im Ganzen quadratisch, die Scheitellinie flach, der Hinterkopf stärker als bei Antonia, und etwas nach oben ausladend, doch mit nur mässiger Einziehung im Nacken. Stirn und Nase bilden zusammen einen kleinen Winkel; erstere ist gewölbt, letztere gerade und manchmal sogar etwas aufgestülpt. Auf der Restitution des Titus im Pariser Cabinet (Taf. XXXIII. 18) hat sie eine rundere Kopfform und ein classischeres Profil, ähnlich der Messalina auf der Bronzemünze von Nikaea (Taf. XXXIV. 15). — Sitzend (thronend) in ganzer Figur erscheint Agrippina auf der zu Apamea geschlagenen Mittelbronze mit den Büsten ihrer drei Töchter auf dem Revers (abg. Coh. I. p. 248. 1).

Der Quellenwert, der neben den Münzen auch noch einigen Gemmen zukommt, ist, wie schon angedeutet, ein bedingter, und die Gemmentypen selbst sind nicht der Art, dass sie etwas gegen die Grossbronzen entscheiden könnten.

Es handelt sich hauptsächlich um die Triptolemosgemme in Paris (oben p. 254 e) und um den grossen Cameo mit den Fruchthornbüsten in Wien (s. den besonderen Abschnitt unten). Auf beiden sind weibliche Figuren, die aus nicht zu verachtenden im Gegenstand liegenden Gründen für die Gemahlin des Germanicus genommen werden können. Beim Pariser Stein scheint die Deutung ausdrücklich durch die Münzen bestätigt zu werden. Beim Wiener findet wenigstens kein Conflict mit ihnen statt. Denn wenn auch eine rigorose Vergleichung finden könnte, dass Unterlippe und Kinn auf dem Gemmenbilde etwas mehr betont sind als dort, so ist dies eine Abweichung, aus welcher noch keine Personenverschiedenheit hervorgeht. Indes beidemal ist die Deutung, wie wir gesehen haben oder sehen werden, nicht sicher, beidemal giebt es auch Gründe, die dagegen sprechen; und so bleibt natürlich der Quellenwert problematisch.

Die auf Agrippina bezogene Figur des grossen Pariser Cameo (Taf. XXX), die wir unsererseits als solche anerkennen, kommt hier

deswegen nicht in Betracht, weil ihr Typus ein ganz ungewöhnlicher, für Vergleichungen offenbar unbrauchbarer ist.

Dem kleinen Cades'schen Kopf aber (V. Nr. 361), der in griechischer Schrift mit den Anfangsbuchstaben des Agrippinanamens (*ΑΓΡΙΠ*) bezeichnet ist, vermögen wir kein Vertrauen entgegen zu bringen, davon abgesehen, dass man im Dunkeln bleibt, ob die ältere oder die jüngere Agrippina gemeint sei.

Erhaltene Denkmäler.

Indem wir nun an die Frage herantreten, was mit diesen Hilfsmitteln noch für das Bildnis der älteren Agrippina auszumachen sei, werden wir unsere Hoffnung wieder ziemlich tief herabstimmen müssen, bedeutend tiefer, als es durch die grosse Zahl der ihren Namen tragenden Büsten an die Hand gegeben scheint.

Vor Allem muss die von Bottari herrührende, von Visconti und Mongez gebilligte[1] und noch jetzt ganz gewöhnliche Annahme[2] beseitigt werden, dass in der sizenden Statue des Capitols (Fig. 44)[3] ein Bildnis der älteren Agrippina vorliege. — Dieselbe stellt eine Römerin auf einem Lehnstuhl dar, bequem hingegossen, mit gekreuzten Beinen, den linken Arm auf den Rücken des Stuhles gelegt, während die rechte Hand auf dem Schoss ruht. Sie ist mit einer faltenreichen Aermeltunica und einem von den Schultern herabgefallenen und über den Schoss geworfenen Mantel bekleidet. Der Kopf ist aufgesetzt, doch kein Grund, an seiner Zugehörigkeit zu zweifeln. Er zeigt eine Frau in der Mitte des Lebens, dem Matronenalter nicht fern. Stirn, Nasenlippe und Kinn liegen in einer senkrechten Linie, aus der nur die kräftig gebogene, fast höckerige und durch einen tiefen Einschnitt von der Stirn getrennte Nase etwas vorspringt. Die Brauen, mit stark angegebenen Haaren, sind gewölbt, das Kinn hoch, die Mundwinkel aufwärts gerichtet.

[1] Visconti Mon. sc. borgh. ed. Lab. p. 167; Mongez Icon. rom. II. p. 134.

[2] Vgl. z. B. Helbig Camp. Wandm. p. 32; v. Duhn in den Annal. 1879 p. 177. — Beigestimmt hatten früher u. A. auch O. Müller u. Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst; Feuerbach Gesch. d. Plastik II. p. 225 („ganz unbezweifelt ist besonders die Statue im Mus. Cap."); und in seiner bekannten, die Geschichte aus den Bildnissen herauslesenden Weise E. Braun Museen Roms p. 162, während schon Platner in der Beschr. Roms III. 1, p. 198 nichts davon wissen wollte.

[3] Abg. Piranesi Stat. 36; Bottari III. 53; Montagnani Mus. Cap. II. 82; Clarac pl. 932; Müller-Wieseler Denkm. I. 371; Righetti Camp. I. 31; Baumeister Denkm. des cl. Altert. I. p. 232 und And.; der Kopf bei Mongez pl. 24.

Es ist keineswegs ein schönes, wohl aber ein vornehmes Gesicht und von nicht unedlem Charakter. Die Pupillen sind vom oberen Augenlide halb verdeckt, was dem Blick einen träumerischen Ausdruck giebt. Die Haare endlich, in zwei breiten Flechten turbanartig um den Kopf geordnet, mit einfach gewellten, bis zu den Ohren reichenden Stirnbanden; im Nacken sind sie beschädigt, doch lässt sich aus ihrer ganzen Anordnung genugsam erkennen, dass sie niemals in einen Zopf herabfielen. Nur zwei Schulterlocken lösten sich dort

Fig. 44. Oberteil der fälschlich sog. Agrippina im Capitol.

los. Schon diese Haartracht, welche erst gegen die trajanische Zeit üblich wird, liefert ein starkes und eigentlich ein durchschlagendes Argument gegen die Richtigkeit der Benennung. Vollends unvereinbar mit den Münzen ist das Profil, der fast hässliche Einschnitt unter der Stirn, der starke Winkel, den die letztere mit der Nase bildet, und das hohe, wenig überkehlte Kinn. Warum also erpicht man sich gleichwohl darauf, dass es die ältere Agrippina sei? Visconti behauptete, es sei eine ausgesprochene Aehnlichkeit mit Agrip-

pina's Vater, M. Agrippa, vorhanden. Ich kann dies nicht zugeben und sehe auch nicht, dass diese Meinung von Vielen geteilt wird. Uebrigens ist man den Münzen nach gar nicht berechtigt, eine grössere Aehnlichkeit zwischen Vater und Tochter vorauszusetzen. Sehr wenig will es ferner sagen, wenn die Gesammterscheinung der Statue zufällig dem Charakter der älteren Agrippina homogen ist (Ausdruck stolzen Selbstbewusstseins), oder wenn sich in der Geschichte der letzteren Situationen finden lassen, welche der Darstellung möglicher Weise entsprechen könnten[1]. Oder ist etwa die sitzende Stellung für Agrippina charakteristisch? Auch dies wird vielfach angenommen, und man ist bei jeder so dargestellten weiblichen Statue, ohne sich um die Verschiedenheit des Motivs im Einzelnen und um die Zugehörigkeit der Köpfe gross zu kümmern, gleich mit jenem Namen bei der Hand. Aber Alles, was dafür angeführt werden kann, reduciert sich darauf, dass Agrippina einmal thronend mit Scepter und Schale auf einer Münze (s. oben) vorkommt, und dass zwei von den betreffenden sitzenden Statuen (die Neapler und die in Villa Albani) in ihrem jetzigen Zustand Frauen des claudischen Zeitalters darstellen: Argumente von sehr problematischem Wert, da aus dem Motiv des feierlichen Thronens nichts für das total verschiedene des bequemen, attributlosen Hingelehntseins abgeleitet werden kann, und die zwei claudischen Statuen im besten Fall eine allgemeine Hindeutung auf die ersten Decennien der Kaiserzeit, ebensogut auf Messalina und die jüngere Agrippina als auf die Mutter der letzteren, an die Hand geben. Daher geht denn allerdings die capitolinische Statue bisweilen auch unter dem Namen der jüngeren Agrippina oder kurzweg unter dem beiden Frauen gemeinsamen Namen, ohne dass Mutter und Tochter unterschieden würden[2]. Aber Haartracht und Gesichtszüge sind mit beiden gleich unverträglich. Wir können der Statue nicht einmal die Möglichkeit der Agrippinabedeutung zusprechen.

Giebt es nun aber andere Denkmäler, welche mit besserem Recht auf die ältere Agrippina bezogen werden können? Ich meine mehr als blosse Möglichkeiten, Bildnisse, bei denen man in Ermangelung absolut zwingender Gründe wenigstens an den Consens der Urteilsfähigen appellieren darf?

Viele gewiss nicht. Indes glaube ich nach langen und immer

[1] Vgl. z. B. das Gerede von E. Braun, das schon Helbig zurückweist (a. oben a. a. O.), welch letzterer aber gleichwohl am Namen Agrippina festzuhalten scheint.

[2] Vgl. Winckelmann W. VI. p. 251; Clarac Mus. de sculpt. pl. 932.

wiederholten Vergleichungen unter allen eines hervorheben und als wahrscheinlich bezeichnen zu dürfen, nämlich die ebenfalls in der capitolinischen Sammlung befindliche Büste, welche seit geraumer Zeit in der That ihren Namen trägt (abg. Taf. XV; vgl. p. 181 Nr. 1). Die Profilansicht dieser Büste stimmt in einer Weise mit dem Typus der Agrippinamünzen (Grossbronzen) überein, wie es bei keinem andern Marmor- oder Bronzekopf der Fall ist, und wie man es nicht wohl für ein Spiel des Zufalls ansehen kann. Schädelbau, Frisur und Charakter des Haares, Proportionen des ganzen Kopfes wie der einzelnen Gesichtsteile und Haarpartieen, Alles trifft zusammen. Ich mache besonders aufmerksam auf die Linie des Hinterkopfs, auf das gegenseitige Verhältnis von Stirn und Nase und Untergesicht, auf den Grad der Abweichung von Stirn- und Nasenlinie, auf die Nase selbst mit dem im Ganzen geraden, aber fein modellierten Rücken, auf die Scheitelung der Stirnhaare, die etwas weniger kurz als gewöhnlich verschnitten sind und daher erst von den Schläfen an die abschliessenden Löckchen zeigen, auf die nahezu vollständige Bedeckung der Ohren und endlich auf die Art, wie der Zopf gedreht und in eine Schleife gebunden ist. Nennenswerte Differenzen sind eigentlich gar keine vorhanden. Ein solcher Grad von Aehnlichkeit, wo keine Gegengründe vorhanden sind, macht gewiss die Gleichheit der Person überaus wahrscheinlich. Auch darf man hinzufügen, dass der Charakter des Kopfes, obgleich ohne den Ausdruck der Leidenschaft, dem edlen Wesen der Agrippina vollkommen entspricht.

Weitere Exemplare, durch welche bestätigt würde, dass wir es mit einer historischen Person zu thun haben, sind mir allerdings nicht bekannt. Denn die Campana'sche Büste des Louvre (abg. p. 190), die etwa für ein solches genommen werden könnte, hat nach Material und Mache so Vieles mit gewissen offenbaren Fälschungen jener früheren Sammlung gemein, dass ich mich auch bei ihr des Verdachtes der Unechtheit nicht erwehren kann. Doch wird durch diese Lücke des Beweismaterials, die übrigens leicht noch ausgefüllt werden kann, der Wert der Namengebung nicht wesentlich beeinträchtigt.

Neben dieser bisher im Ganzen wenig beachteten Büste erfreut sich besonders die schöne Münchener Statue aus Pal. Braschi (abg. oben p. 192 und Taf. XX) vielfacher und gewichtiger Befürwortungen in dem Sinne eines Bildnisses der älteren Agrippina; wenn wir von der Notwendigkeit absehen, sie mit der vorigen zu identificieren, nicht ohne Grund.

Hier ist zunächst die gewünschte Sicherheit, dass eine historische Person dargestellt sei, insofern gegeben, als das Bildnis noch in

weiteren Exemplaren vorkommt, nämlich in einer Büste des Museo Chiaramonti (abg. Taf. XXI), deren Kopf, obwohl beim Auffinden voneinander gebrochen und dann mit kleinen Zwischenlagen wieder zusammengesetzt, doch über die Gleichheit der Person kaum einen Zweifel lässt; und höchst wahrscheinlich auch in dem Kopf einer Statue zu Venedig (oben p. 189 Nr. 39). Benndorf und Schöne behaupten, dass die chiaramontische Büste eine Wiederholung der lateranischen Statue Nr. 207 (abg. Taf. XIX) sei, wonach schliesslich auch diese mit der Münchener identisch wäre. Indes ist die Richtigkeit jener Behauptung nicht ausgemacht und wir thun besser, diese Statue einstweilen aus dem Spiel zu lassen (s. den Abschnitt über die jüngere Agrippina).

Nun darf man sich zwar die Zahl der Frauen, deren Bildnisse über den Kreis der Familie hinaus vervielfältigt wurden, nicht zu gering vorstellen. Ausser den Angehörigen und Verwandten der Kaiser haben im Zeitalter der Claudier noch gar Manche die Ehre der Bildsäule ambitioniert und errungen. Aber wenn unter einer Menge von Einzelbildnissen sich noch ausnahmsweise zwei oder drei von der gleichen Person finden, darunter eine durch Trefflichkeit hervorragende Statue, so wird diese Person aller Wahrscheinlichkeit nach keine von denen gewesen sein, die überhaupt nur zwei oder drei Mal, sondern eher eine von denen, die 20 und 50 Mal dargestellt worden sind. Im vorliegenden Fall kommt daher allerdings in erster Linie und so zu sagen einzig eine Frau des Kaiserhauses in Betracht. Dass dann innerhalb dieses Kreises aus psychologischen Gründen wieder ganz besonders der Gedanke an die ältere Agrippina nahe gelegt sei, ist ebenfalls zuzugeben. Nichts scheint congenialer als das taciteische Bild ihres Charakters und der Ausdruck unserer Statue. Der edle Stolz und das hohe Selbstbewusstsein der Enkelin des Augustus tritt uns gleichsam greifbar entgegen, und das an die *allocutio* der Feldherrn erinnernde Motiv, das sonst bei Frauendarstellungen keineswegs gewöhnlich ist, charakterisiert Niemand besser als die Gemahlin des Germanicus. Man denkt unwillkürlich an ihr Auftreten im germanischen Lager.

Allein bei alledem ist die Deutung soweit doch nur eine psychologische Hypothese. Wie steht es, wenn man dieselbe an den Prüfstein der Münzen hält? Man wird schwerlich sagen können, dass sie an Wahrscheinlichkeit gewinnt. Mag man die gebogene Nase bei der Statue wie am chiaramontischen Kopf als restauriert preisgeben, obgleich dann auch jener energische Charakter, auf den die Hypothese gebaut ist, bedeutend geschwächt wird, es kommt doch keineswegs das gleiche Bild wie auf den Münzen heraus. Die Proportionen

namentlich des Oberkopfes sind entschieden gedrückter, die Haare längs der Stirn einfacher geordnet, nicht in besondere Seitenpartien gefasst, und noch weniger verschnitten und gekräuselt. Kurz wir haben nicht das Recht, von einer irgendwie in die Augen fallenden Uebereinstimmung zu sprechen. Auch die auf die Münzen basierte Benennung der cap. Büste, die unserer Ansicht nach in erster Linie für Agrippina in Betracht kommt, dürfte schwer mit ihr zu vereinigen sein. — Wären bei der Münchner Statue positive Gründe vorhanden, sie für Agrippina zu nehmen, so könnte man sich über Manches hinwegsetzen. Man könnte sich namentlich darauf berufen, dass auch die Deutung der capitolinischen Büste nicht über allen Zweifel erhaben. So aber behalten die Differenzen ihre Geltung und müssen sie uns veranlassen, die Beziehung auf die ältere Agrippina aufzugeben. Jedenfalls von einem „sicheren Bildniss derselben" (Brunn) kann nicht entfernt die Rede sein.

Wir glauben hiemit das Kapitel über die ältere Agrippina der Hauptsache nach schliessen zu können. Niemand wird von uns verlangen, dass wir in jedem einzelnen Falle, wo ihr Name willkürlich in Anspruch genommen wird, den Beweis der Unrichtigkeit erbringen sollen. Es ist Sache der Namengeber ihre Aufstellung zu begründen, und da die Begründung, wo eine solche gegeben wird, fast immer nur in der angeblichen Uebereinstimmung mit den Münzen besteht, so genügt es auch unsererseits, das Vorhandensein dieser Uebereinstimmung, d. h. einer wirklich beweiskräftigen, bei allen betreffenden Statuen und Büsten in Abrede zu stellen.

Sie fehlt z. B. entschieden bei den sitzenden Statuen in V. Albani (p. 184 Nr. 12), und in Neapel (p. 186 Nr. 23), welche beide zuweilen auch für die ältere[1], gewöhnlich allerdings für die jüngere Agrippina ausgegeben werden, und von welchen unten noch einlässlicher die Rede sein wird. Sie fehlt bei der thronenden Petersburger aus Villa Santa Croce bei Rom (Guédéonow Catal. Nr. 195)[2], welche wohl überhaupt nicht ihres Kopftypus wegen (einfach gescheiteltes Haar mit Stirnkrone und Schleier), sondern ihres an die Mittelbronze von Apamea (oben p. 244) erinnernden Körpermotivs wegen als ältere Agrippina bezeichnet wird[3]. Sie fehlt endlich — denn auch diese ist von

[1] Die albanische von Morcelli-Fea-Visconti, die Neapler von Kinkel, Blümner u. Andern.

[2] Alg. Clarac pl. 932. 2364.

[3] Die an demselben Orte gefundene, ebenfalls thronende Statue aus der Sammlung Vescovali (abg. Clar. pl. 931) hat einen modernen Kopf.

Einigen hiehergezogen worden[1] — bei der reizenden Büste des britischen Museums, welche unter dem Namen der Clytia bekannt ist (siehe bei Antonia), obwohl das Haupthindernis für ihre Beziehung auf Agrippina hier wohl mehr im Charakterausdruck als in den Formen liegt. — Es mag ja, da Niemand für die absolute Genauigkeit des Münztypus garantieren kann, und da wir andrerseits nicht über alle Denkmäler genügend unterrichtet sind, neben dem oben Gesagten noch allerlei im Bereich der Möglichkeit liegen. Aber von dem uns durch das Quellenmaterial gewiesenen Standpunkt aus können wir vorerst nur jenem Ersteren Berechtigung zuerkennen.

Geschnittene Steine. — Abgesehen von den oben bei den ikonographischen Hilfsmitteln besprochenen Gemmen, dürften auf Grund der Münzvergleichung nur sehr wenig Darstellungen noch auf sie bezogen werden. Etwa

Das grosse Brustbild einer Aehrenhalterin in Wien (s. oben p. 195. d), gewöhnlich jüngere Agrippina genannt, mit den in einen Zopf gedrehten Nackenhaaren, wie sie der älteren Agrippina eigen. Der Kopf allerdings von unbedeutendem Ausdruck.

Das ähnliche kleinere unbekannten Orts (bei uns Taf. XXVII. 12) ohne jene Drehung der Haare, mit Mohnstengeln vor der Brust.

Der Kopf auf einem Stosch'schen Intaglio des Berliner Cabinets (Tölken Verz. V. 2. 147).

Der in Bezug auf Altertum vielleicht anzufechtende bei Cades V. 363. (Den grösseren Nr. 362 übergehen wir als sicher modern).

Die sog. Antonia ebenda Nr. 349 könnte mit der Münchner Statue (p. 248) identisch sein, und wird sich im Namen nach ihr zu richten haben.

Nicht ins claudische, sondern ins augusteische Zeitalter gehört der Kopf auf dem Sardonyx des Cabinet des médailles Nr. 210 (abg. Lenormant Icon. XI. 7), der bei Chabouillet als Agrippina sen. bezeichnet wird, mit über den Scheitel zurücklaufender Haarflechte. — Aber auch dieser hätte immer noch ein besseres Recht, hier genannt zu werden, als der eine Zeit lang ebenda befindliche nicht bei Chabouillet verzeichnete Mädchenkopf en face (resp. ¾ Profil)[2], welchen Mongez für gut befunden hat als Specimen der älteren Agrippina abzubilden (Icon. rom. pl. 24 *, 4).

[1] Vgl. Stackelberg Gräber der Hellenen p. 44: „Das als Agrippina bekannte aus einer Fülle von Wasserblättern hervorragende schöne Brustbild."

[2] *Que l'on a cru dans le cabinet du roi.* Mongez.

Nero und Drusus, die Söhne des Germanicus.

Ausser Caligula hatte Germanicus noch zwei ältere Söhne, Nero und Drusus, welche beide schon unter Tiberius starben.

NERO war im Jahre 6 oder frühestens 5 n. Chr. geboren. Denn im Jahre 20 (ein Jahr nach dem Tode seines Vaters) erhielt er die männliche Toga[1], was auf das eben zurückgelegte 14te Altersjahr deutet. Er wurde zugleich durch Ehrenämter ausgezeichnet und mit Julia, der Enkelin des Tiberius, vermählt. Nach dem Tode des jüngeren Drusus (23 n. Chr.) stellte Tiberius beide Brüder dem Senate vor, und bat ihn, die Fürsorge, die er bisher seinem Sohne zugewendet, jetzt auf diese Jünglinge zu übertragen, mit andern Worten, die künftigen Kaiser in ihnen zu respectieren[2]. Aber Sejan hatte bereits beschlossen, die Familie des Germanicus auszurotten. Er benützte die Ehrenbezeugungen, die dem Nero zu Teil wurden, um das Misstrauen des alternden Kaisers zu erregen. Im Jahre 29 gelangte ein Schreiben des Tiberius an den Senat, worin gegen Agrippina sowohl als gegen Nero Anklage erhoben war, gegen letzteren, da es an anderen Gründen fehlte, wegen sittlicher Vergehen, und der junge Mann wurde vom Senat nach der Insel Pontia verbannt, wo er bald darauf wahrscheinlich eines gewaltsamen Todes starb (31 n. Chr.), 25 oder 26 Jahre alt. Als Caligula zur Regierung kam (37), holte er die Asche seines Bruders nach Rom, um sie, wie die seiner Mutter, im Mausoleum des Augustus beizusetzen.

Von einem dem Nero durch den Senat (ohne Zweifel in Rom) errichteten Denkmal hat sich noch die Inschrift erhalten (C. I. L. VI. Nr. 913); ebenso von einem Standbild zu Pompeji (I. R. N. 2213) wahrscheinlich an dem Ehrenbogen nordöstlich vom Janustempel[3].

Sein Bruder DRUSUS scheint etwa drei Jahre jünger gewesen zu sein. Denn die Bekleidung mit der Männertoga fällt bei ihm ins Jahr 23 n. Chr., bei welcher Gelegenheit er mit denselben Ehren bedacht wurde, wie sein Bruder im Jahre 20[4]. Es bestand kein gutes Verhältnis zwischen ihnen, da der herrschsüchtige und heftige Drusus mit Neid erfüllt war, weil seine Mutter ihre Liebe mehr dem Nero

[1] *Ingressus juventam.* Tac. Annal. III. 29.
[2] S. Schiller Gesch. d. röm. Kaiserzeit I. p. 294. 297.
[3] Nissen Pompejan. Studien p. 373.
[4] Tac. Annal. IV. 4.

zuwandte. So liess er sich von Sejan berücken, an dem Untergang seines Bruders mitzuarbeiten. Doch wurde er gleich nach dem Sturz der Agrippina und des Nero von Tiberius ebenfalls gefangen gesetzt, und starb wie seine Mutter den Hungertod (33 n. Chr.), c. 24 Jahre alt [1].

Es giebt ein paar geringe Colonialmünzen, welche die Köpfe des Nero und des Drusus einander gegenüber auf der gleichen Münzseite darstellen [2]. Statuen und Büsten nach ihnen bestimmen zu wollen, wäre vergebliche Mühe. Doch mag in Beziehung auf etwanige Monumentabildnisse der Söhne des Germanicus folgenden unmassgeblichen Vermutungen oder Vorschlägen Raum gegeben werden.

Während sonst die meisten Claudiertypen von einiger Bedeutung ihre, wenn auch nicht bestimmt fixierte, doch nur zwischen wenigen Möglichkeiten schwankende Verwendung finden, will es nicht recht gelingen, die pompejanische sog. Drususstatue in Neapel (Taf. VIII) mit einiger Wahrscheinlichkeit an den Mann zu bringen. Unter den bisher besprochenen Persönlichkeiten würde wohl einzig der jüngere Drusus (s. d.) in Frage kommen können, aber auch er nicht ohne bedeutende Schwierigkeiten. Muss er aufgegeben werden, so rücken als diejenigen Prinzen, die das nächste Anrecht auf heroische Darstellung zu haben scheinen, etwa der Sohn des eben genannten Drusus, der 18jährig starb, oder aber die beiden älteren Söhne des Germanicus in die Lücke, und zwar die letzteren nach Alter und historischer Bedeutung entschieden voran, sodass es nahe liegt, einen von diesen hinter der pompejanischen Statue zu suchen.

Vielleicht indes dürfte unter den für Nero und Drusus in Aussicht zu nehmenden Bildnissen auch der öfter erwähnte Typus der capitolinischen Büste (Taf. XII) und ihrer wahrscheinlichen Repliken (oben p. 206) genannt werden, wofern nämlich die Annahme, dass er mit der vejentischen Statue im Lateran identisch (also Germanicus oder jüng. Drusus), sich als irrig erweisen sollte. In der That sind ja, einerseits in dem gabinischen Germanicus (Taf. X), andererseits im Turiner Drusustypus (Fig. 34), Momente vorhanden, welche jene Annahme unsicher machen. Die Aehnlichkeit mit der vejentischen Statue braucht ihren Grund nicht notwendig in der Gleichheit der Person zu haben; sie kann auch ganz natürlich durch enge Blutsverwandtschaft erklärt werden, d. h. eben dadurch, dass im Typus der capitolinischen Büste einer der Söhne des dort Dargestellten gemeint sei.

[1] Tac. Annal. VI. 23.

[2] S. Cohen I. p. 234 ff.

Und endlich machen wir noch auf den Jünglingskopf der Akademie von San Fernando in Madrid (abg. p. 175) aufmerksam, wiewohl auch dieser Vorschlag nur unter einer bestimmten Voraussetzung Wert hat, nämlich wenn der bekannte Caligulatypus (unten Fig. 47) richtig benannt und sicher antik ist. Denn der allgemein claudische Gentilcharakter jenes Kopfes würde zu einer speciellen Namengebung nicht genügen. Erst die noch ferner hinzukommende unläugbare, sowohl auf Formen als Ausdruck sich erstreckende Verwandtschaft mit dem Caligulatypus giebt der Annahme, dass in unserem Kopf ein Bruder des Kaisers dargestellt sein möchte, einen gewissen Halt.

Ueber ein paar auf die Familie des Augustus bezügliche Relief- und Cameendarstellungen.

1. Das Relief von Ravenna.

(Taf. VI.)

In der Kirche von San Vitale zu Ravenna, im Durchgang zur Sakristei, sind zwei Bruchstücke eines friesartigen, ca. meterhohen Reliefs eingemauert, von denen das grössere (eine noch vollständige, nur etwas zerstossene Platte) 5 neben einander gereilte Figuren von zum Teil ausgesprochen julischem Charakter, das kleinere (sehr fragmentierte) einen Opferstier mit den dahinter befindlichen Begleitern darstellt. Beide Stücke gehören, wie man aus der Gleichheit der Höhe, dem oben vorgewölbten Reliefgrunde und dem unten hinlaufenden Palmettenornament sieht, unzweifelhaft zusammen. Doch können wir für unseren Zweck von dem letzteren zunächst absehen, indem nur die auf Taf. VI. abgebildete Hauptplatte ikonographisch in Betracht kommt.

Der erste Herausgeber des Reliefs, Passeri[1], hatte auf Grund eines angeblich über der mittleren Figur befindlichen Sternes (des

[1] In Gori's Thes. gemmarum astrif. 1750, III. p. 140.

sidus Julium) diese als Caesar, die anderen von rechts nach links als Augustus, Livia, Claudius, Roma gedeutet, und hatte sich den Vorgang so zurecht gelegt, dass Claudius, der lebende Kaiser, von Roma die Vergötterung seiner neben ihm stehenden Ahnen fordere. Dieser Erklärung trat 1867 Conze entgegen[1], indem er das Vorhandensein des Sternes in Abrede stellte und die Figuren mit ausdrücklicher Geltendmachung ihrer Bildnisähnlichkeit als Augustus, Livia, Tiberius, Agrippa, Julia (?) deutete. Aber die Passeri'sche Namengebung fand, mit Ausnahme eines nebensächlichen Punktes (Roma) Vertheidiger an Friedländer[2] und Friederichs[3], und Conze zog nachträglich seine Einwendungen und Aufstellungen wieder zurück[4].

Seitdem sind meines Wissens keine abweichenden Meinungen mehr geäussert worden, so dass es den Anschein hat, als ob Einigung in der Deutung erzielt worden sei. Gleichwohl wird es nicht überflüssig sein, noch einmal die Gründe zu untersuchen, die zu diesem Resultat geführt haben, und zu sehen, ob sie in jeder Beziehung stichhaltig sind.

Als unbestrittene Thatsache darf es gelten, dass die drei männlichen Figuren des Reliefs, zwei davon in heroischem Costüm mit nacktem Oberleib, die andere in Panzer und Paludamentum, Bildnisse darstellen, und zwar ihrem Typus nach ohne allen Zweifel Bildnisse der julisch-claudischen Kaiserfamilie. Die eine heroische ist an ihren Gesichtszügen im Besonderen als AUGUSTUS kenntlich, nämlich die Hauptfigur rechts, welche die übrigen um halbe Kopfeslänge überragt, und welche durch den Eichenkranz auf ihrem Haupt und durch die Weltkugel unter ihrem Fuss als Kaiser bezeichnet ist. Wollte Jemand die Porträtähnlichkeit in Zweifel ziehen, so dürfte doch schon wegen des grösseren Massstabes, in welchem diese Figur dargestellt ist, zumal wenn sich unter den andern ebenfalls noch Kaiser befinden, bei ihr einzig an Augustus gedacht werden, wie auch für das specielle Jupitermotiv die Augustusstatuen die zutreffendsten Analogieen bieten[5].

Mit gleicher Sicherheit glaubt man die zweite heroische Figur in der Mitte, des bereits erwähnten angeblich über ihrer Stirn befindlichen und so bei Passeri abgebildeten Sternes wegen als Cae-

[1] Conze Die Familie des Augustus, ein Relief in S. Vitale zu Ravenna, Halle, mit photogr. Abbildung nach dem Berliner Gypsabguss.

[2] In der archäol. Zeitg. 1867 p. 110 f.

[3] Bausteine Nr. 806.

[4] In den Gött. gel. Anz. 1868. p. 812.

[5] Vgl. besonders die herculan. Bronzestatue in Neapel, oben p. 34. Nr. 39.

sar bezeichnen zu dürfen, oder richtiger, bezeichnen zu müssen; denn ohne denselben würde es kaum geschehen. Indes habe ich für meinen Teil an der betreffenden Stelle des Reliefs keinen Stern oder keine deutlichen Spuren eines solchen entdecken können. Was Friedländer und jetzt auch Conze dafür nehmen, „dicht über der Stirn vor dem Haar", scheint, wie man eigentlich schon aus dem für einen Stern ganz ungewöhnlichen Ort abnehmen muss, nur eine auf Flüchtigkeit oder auf zufälliger Verstossung beruhende Bildung der Haare zu sein. Wenn je ein Stern vorhanden war, sollte man meinen, so musste er weiter oben gesessen haben, an der Stelle, wo sich jetzt ein Loch befindet. Nur ist dieses Loch noch kein Beweis für einen ehemals dort angebrachten Stern, da ein ähnliches an derselben Stelle auch beim Augustus bemerkt wird. Das hindert aber nicht, dass der Passeri'sche Stern und die darauf basierte Deutung eine durch jenes Loch veranlasste willkürliche Vermutung des Autors sein könnte, der sich ja auch sonst nicht gescheut hat, die fehlenden Extremitäten nach Gutdünken in seiner Abbildung zu ergänzen. — Was dieser Annahme in meinen Augen hauptsächlich Gewicht giebt, ist der Umstand, dass die betreffende Figur sowohl an sich als in ihrer Beziehung zu den übrigen Manches aufweist, was mit Caesar schwer zu vereinigen. Vor Allem der ganz uncaesarische Typus, die untersetzte, der Magerkeit und Schlankheit [1] gleichermassen entbehrende Gestalt, der gewölbte Scheitel, das über der Stirn volle, im Nacken tief herabgehende Haar, der kurze Hals. Man vergleiche nur einmal die capitolinische Panzerstatue [2] oder irgend einen der als Caesar präjudicierten Köpfe und frage sich, was denn Gleiches an ihnen vorhanden sei. Eine so totale Verschiedenheit kann nicht kurzweg durch die vergötterte Auffassung und Idealisierung erklärt werden (Friedländer). Gute Künstler — und der des vorliegenden Reliefs hat sich wenigstens an gute statuarische Vorbilder gehalten — haben nie bis zur Unkenntlichkeit idealisiert. Es kommt aber ausserdem noch hinzu, dass es höchst sonderbar wäre, wenn dem vergötterten Caesar in einer solchen Zusammenstellung der Julier eine Art von Nebenrolle dem Augustus gegenüber zugeteilt wäre, und dass man nicht begreift, warum er grade an diese Stelle gesetzt ist. Denn man mag den Gepanzerten für Claudius oder für Agrippa, die stehende weibliche Figur für Livia oder für Venus genetrix nehmen, so kommt doch nie eine Anordnung heraus, welche ein einigermassen plausibles Princip erkennen lässt. — Alles das zusammen lässt es

[1] S. Röm. Ikonogr. I. p. 148.
[2] A. a. O. p. 169.

bedenklich erscheinen, die doch jedenfalls zweifelhafte Existenz des Sternes zur Basis der Erklärung zu machen; und man wird es nicht von vornherein verurteilen dürfen, wenn wir von einem andern Punkte und zunächst auch von einer andern Figur aus die weitere Deutung des Reliefs versuchen.

Der Gepanzerte zur Rechten der eben besprochenen mittleren Figur [1] ist wegen angeblicher Bildnisähnlichkeit von Conze für Agrippa, von Friedländer, wie schon von Passeri, für Claudius erklärt worden. Beides wohl mit Unrecht, obgleich ich mich früher ebenfalls zur Conze'schen Deutung hingeneigt habe [2]. An den alten Claudius jedenfalls kann Niemand denken, der die zahlreichen und wohlverbürgten Marmorköpfe und Statuen desselben zu Rate zieht und diese jugendlich schlanke Figur — die jugendlichste des ganzen Reliefs — mit ihnen vergleicht. Auch Agrippa hat entschieden eine andere Physiognomie. Dagegen giebt es im Kreis der julisch-claudischen Porträtdarstellungen allerdings einen Typus, der eine auffallende und unverkennbare Aehnlichkeit mit ihr aufweist, nämlich der in mehrfachen Exemplaren vorkommende Typus der Turiner Statue (p. 200, Fig. 34 a und b), den wir nach dem Vorgang Visconti's auf den JÜNGEREN DRUSUS beziehen. Der Kopf unserer Relieffigur hat sowohl im Allgemeinen die gleichen Proportionen als im Besonderen dieselbe kurze, zurückliegende Stirn, dasselbe schlichte, in der Mitte voll aufliegende Stirnhaar, denselben Ansatz zum Doppelkinn. Die Verstümmelung der Nase und der linken Wange erschwert zwar ein entscheidendes Urteil. Auch ist, wie in allen solchen Fällen, auf die Möglichkeit eines täuschenden Zufalls Rücksicht zu nehmen. Allein der Umstand, dass die Aehnlichkeit grade bei einem Prinzen der julisch-claudischen Kaiserfamilie zu Tage tritt, also in einer Bildnisgruppe, wo man die betreffende Person aus sachlichen Gründen ohnehin zu suchen hätte, muss uns denn doch abhalten, gar zu schnell von Zufall zu sprechen. Es dürfte daher schon der Mühe wert sein, einmal mit der Voraussetzung, dass hier der jüngere Drusus dargestellt sei, an die übrigen Figuren heranzutreten.

An der neben Augustus, und zwar zu seiner Rechten stehenden weiblichen Figur ist der Porträtcharakter nicht vollkommen deutlich. Sie trägt eine reichverzierte, überall gleich hohe Stirnkrone und hat die Linke aufwärts zur Schulter gelegt, hinter der ein verstümmelter Amor hervorblickt; mit der Rechten greift sie an den Bausch des

[1] Unsere Lichtdrucktafel giebt leider seinen Kopf nicht mit der wünschbaren Deutlichkeit. Etwas besser die photographische Abbildung bei Conze.

[2] Röm. Ikonogr. I. p. 262.

faltigen Gewandes. Durch den Amor ist die Beziehung auf Venus genetrix (Friedländer) ungemein nahe gelegt, wie denn eine im ganzen Motiv übereinstimmende Turiner Bronze (abg. Clarac pl. 632 D) kaum anders gefasst werden kann. Gleichwohl erscheint es befremdlich, dass der Künstler eine so angesehene Gottheit wie die Stammmutter der Aeneaden im Massstab gegen Augustus sollte haben zurücktreten lassen. Ich möchte daher doch glauben, dass der Venuscharakter hier nur eine Umkleidung der LIVIA sei. Und wer in diesem Falle an der Venus Anstoss nimmt, weil dem jupiterartigen Augustus besser eine Juno entsprochen hätte, den erinnern wir daran, dass es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein Denkmal der Julier handelt, wo Livia nicht höher geehrt werden konnte, als wenn man sie unter dem Bild der Venus genetrix darstellte. Dann liegt aber darin zugleich ein neuer Fingerzeig, dass die Figur zu ihrer Rechten nicht Caesar sein kann; denn es wäre doch eine gar zu seltsame Rollenverteilung, die Gemahlin von Caesars Adoptivsohn in der Gestalt seiner mythischen Stammmutter neben ihn zu stellen. Uebrigens haben die Beiden offenbar keine nähere Beziehung zu einander. Die weibliche Figur ist nach der linken Seite, die andere entschieden nach der rechten gewandt.

Aber wer kann denn nun unter der halbnackten Mittelfigur verstanden sein? Conze meinte früher TIBERIUS, und in der That würde derselbe trefflich in den Zusammenhang passen, bei unserer Figurenbenennung noch ungleich besser, als bei der seinigen. Augustus, Livia, ihr Sohn Tiberius und dessen Sohn Drusus ist eine so natürliche Gruppierung, dass sie gleichsam für sich selber spricht. Man würde den Tiberius gradezu vermissen, wenn er nicht da wäre; und die Art, wie die beiden Figuren links einander zugewendet sind, als ob sie mit einander im Gespräch begriffen wären, scheint eben durch das enge verwandtschaftliche Verhältnis motiviert zu sein. — Freilich wird die Deutung durch die Gesichtszüge nur mässig unterstützt, nur soweit, dass man sagen kann, sie sei ikonographisch nicht unmöglich. Ausserdem könnte die ideale Bekleidung Bedenken erregen. Soll damit angedeutet sein, dass der Dargestellte gleich Augustus bereits aus dem Leben geschieden, während sein Nachbar in der kriegerischen Tracht noch der Erde angehört? Dann könnte nicht mehr an Tiberius und Drusus gedacht werden, da bekanntlich Tiberius († 37) seinen Sohn († 23) um volle 14 Jahre überlebte. Aber jene Distinction ist ebensowenig in der damaligen Symbolik begründet wie die andere, dass durch die Idealtracht ein *Divus* im Gegensatz zu einem gewöhnlichen Sterblichen bezeichnet sei. Auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. XXX.) ist der noch lebende Tiberius bloss mit

der Aegis bekleidet. während zwei verstorbene Julier im Panzer gen Himmel schweben. Und dass sowohl Tiberius als Germanicus, obgleich niemals apotheosiert, heroisch dargestellt wurden, geht aus den erhaltenen Statuen zur Genüge hervor. Des Costüms wegen können also diese Figuren immerhin Tiberius und Drusus sein.

Was die jetzt kopflose, auf einem Felsen sitzende weibliche Figur betrifft, die mit der L. das Gewand über die Schulter zieht, so enthalten wir uns jeder Namengebung. Sie ist durch ihre Stellung und durch den Felsen von den übrigen unterschieden und kann möglicher Weise, wie vermutet worden ist, irgend eine Idealgestalt sein.

Ein wesentliches Moment für die Erklärung liegt endlich in der Beantwortung der Frage, welcher grösseren Composition und welchem tektonischen oder architektonischen Ganzen das Relief angehöre. Denn dass unsere Platte nur der Teil eines Ganzen, zeigt schon das andere noch erhaltene Bruchstück. Aber auch für sich allein giebt sie sich als unvollständig, 1) weil ein Stück vom Oberkörper der links sitzenden Figur fehlt, und 2) weil die Anordnung unsymmetrisch. Eine im übrigen so geschickte Composition, mögen immerhin die Einzelmotive aus der Freiesculptur entlehnt sein, konnte nicht auf der einen Seite mit einer sitzenden, auf der andern mit einer über das gewöhnliche Mass hinausragenden Figur abschliessen. Die Figuren durften nicht auf der einen Seite gedrängter an einander gereiht sein als auf der andern. Sondern es herrschte ohne Zweifel das Gesetz der Symmetrie. Aus unserem Relief und seiner links anstossenden Ergänzung lässt sich aber ohne zwei weitere Platten keine symmetrische Composition herstellen. Deswegen wird zum voraus eine vierseitige Basis wie die puteolanische als tektonische Grundform auszuschliessen sein, es müsste denn jede Seite selbst wieder aus einer grösseren Anzahl von Platten bestanden haben. Allein viel näher liegt es, entweder mit Bezug auf die zwei inhaltlich verschiedenen Fragmente einen Doppelfries vorauszusetzen, ähnlich den 1871 auf dem römischen Forum gefundenen Marmorschranken [1], oder einen einheitlichen Längsfries, auf welchem dann auch die Platte mit dem Opferstier eingereiht war; und zwar entscheide ich mich unbedenklich für Letzteres, weil es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um ein den Juliern dargebrachtes Opfer handelt, Gefeierte und Darbringer aber nicht wohl von einander getrennt werden können. Vielleicht lässt sich selbst noch die weitere Frage beantworten, ob das (der Symmetrie wegen zu statuierende) Gegenstück der Julierplatte unmittelbar an Augustus anschloss und

[1] Abg. Monum. d. Inst. IX. Taf. 47 u. 48.

die Opferer auf die Seiten verteilt waren, oder ob umgekehrt jene (mit ihren Anhängseln) die Eckplatten bildeten und die Opferer sich von der Mitte aus nach links und rechts bewegten. In beiden Fällen scheinen sich gewisse Unzuträglichkeiten zu ergeben. Das eine Mal, weil die sitzende weibliche Figur auf der l. Seite eine Art Abschluss bildet, sodass, wenn die Opfernden hinter ihr kamen, kein rechter Zusammenhang mehr zwischen unserer Gruppe und ihnen bestand; das andere Mal, weil man dann nicht sieht, wie der grössere Massstab des Augustus (und seines verlorenen Pendants) gegen innen zu künstlerisch und gegenständlich vermittelt war. Indes halte ich die erstere Schwierigkeit für die weitaus geringere, und stehe nicht an, wenn anders die Alternative richtig gestellt ist, mich zu Gunsten einer einheitlichen Mittelgruppe auszusprechen. Als entsprechende Götter- und Porträtfiguren aber würden am ehesten Roma, Nero Drusus und seine Söhne Germanicus und Claudius, event. auch Germanicus und Caligula, passen, ohne dass damit anderen Möglichkeiten vorgegriffen sein soll.

Noch weiter zu gehen, und auch den Charakter des Bauwerks bezeichnen zu wollen oder den Ort, wo der Fries angebracht war, hiesse sich in unfruchtbare Hypothesen verlieren. Nur so viel möchte aus der oben vorgewölbten Grundfläche des Reliefs zu entnehmen sein, dass dasselbe weder über einer Tempelcolonnade, noch über einem Triumphbogen hinlief. Conze hält es für sicher, dass es an einem ziemlich niedrigen Platze angebracht war. Auch mir scheint dies wahrscheinlich; doch sehe ich nicht, warum eine mässige Höhe absolut auszuschliessen sei.

2. Pompa mit angeblich julischen Figuren in Florenz.

Eine Darstellung der Familie des Augustus erkennt Dütschke (Ant. Bildw. III. Nr. 33) auf einem vortrefflichen Relief in der Treppenhalle der Uffizien zu Florenz[1], welches den Teil eines grösseren Frieses bildet und eine Procession von beinahe lebensgrossen Figuren zum Gegenstand hat. Ausgehend von der „unverkennbaren" Aehnlichkeit der Hauptfigur rechts mit Augustus, sowie der verschleierten Frauengestalt in der Mitte mit Livia, fasst er die zwei sich zugekehrten Figuren l. als den älteren Drusus, Stiefsohn des Augustus, und dessen Gemahlin Antonia,

[1] Abg. S. Bartoli Admiranda Tab. 41; Dütschke Ueber ein röm. Relief, Progr. des Johanneums zu Hamburg 1880; v. Duhn in den Annalen d. Inst. 1881 p. 320 mit Abb. in den Monum. XI Tav. 34. 7.

und die Kinder dem entsprechend als Claudius, Germanicus und Livilla; die zwischen dem jugendlichen Ehepaar hervorblickende ältliche Frau endlich als Octavia. Als Zeitpunkt der dargestellten Handlung wird wegen des höchstens dreijährigen Claudius das Jahr 8 oder 7 v. Chr. angenommen, in welchem Drusus allerdings nicht mehr lebte († 9 v. Chr.). Doch kann seine Anwesenheit unter den noch Lebenden, wie Dütschke meint, dadurch erklärt werden, dass die plastische Ausführung des Reliefs schon vor dem Jahre 9 v. Chr. entworfen oder begonnen war.

Nun ist aber die Basis dieser ganzen Hypothese, die angebliche Bildnisähnlichkeit der Hauptperson, eine durchaus fragliche Sache; die des Drusus muss vom Standpunkt der Münzen gradezu in Abrede gestellt werden. Und doch gieng die Absicht des Künstlers offenbar dahin, möglichst zu individualisieren. Man begreift daher nicht, warum, wenn wirklich die Darstellung jener Personen beabsichtigt war, ihre Typen nicht mit vollkommener Deutlichkeit gegeben wurden. Das Vermögen dazu wird niemand dem Künstler absprechen wollen, um so weniger, da es sich um einen fast lebensgrossen Massstab handelt. Dazu kommt, dass bei der Dütschkeschen Erklärung doch manches Auffällige sowohl in den gegenseitigen Beziehungen der Personen als in den Altersverhältnissen mit unterläuft. Der angebliche Augustus, obwohl rechts in den Vordergrund gestellt, ist doch in keiner Weise als Hauptperson behandelt. Aller Blicke sind vorwärts gerichtet, während er zu denen zu gehören scheint, die den Zug beschliessen. Lässt sich dies mit der Stellung des Staats- oder auch nur des Familienoberhaupts vereinigen? So fragt man sich ferner, wodurch denn die Frau in der Mitte und die links mit dem Kinde als Gattinnen der ihnen zugeteilten Männer charakterisiert seien. Der Composition nach möchte man dem sog. Drusus eher die unmittelbar hinter ihm stehende Frau als Gattin zugesellen. Die angebliche Antonia erscheint für den jungen Mann zu matronal. Endlich will es entschieden nicht passen, in dem ca. zwölfjährigen Mädchen die Schwester des Claudius und des Germanicus zu erkennen. Schon aus der Reihenfolge, wie Sueton die drei Geschwister aufzählt[1], muss man entnehmen, dass Livilla jünger war als Germanicus. Sodann war sie später an Drusus, den Sohn des Tiberius, verheiratet, der seinerseits mindestens ein Jahr jünger als Germanicus war. Sie müsste also, wenn im Zeitpunkt der dargestellten Handlung zwölfjährig, sechs oder doch fünf Jahre älter als ihr Gemahl gewesen sein.

[1] Suet. Claud. 1: *Ex Antonia tres liberos reliquit: Germanicum, Liviliam, Claudium.*

So steht also die Erklärung Dütschke's weder auf einem sicheren ikonographischen Boden, noch hat sie in ihrer Präcisierung innere Wahrscheinlichkeit. Man kann mit Duhn daran festhalten, dass historische Personen, vielleicht sogar Personen des augusteischen Kaiserhauses dargestellt seien; denn in der That haben sie ein sehr individuelles Gepräge (obwohl kein individuelleres als die Figuren der übrigen Reliefplatten, die zu demselben Friese gehören). Aber specielle Taufen scheinen nicht möglich zu sein. Und namentlich in Betreff einer eventuellen Herbeiziehung des Augustus muss bemerkt werden, dass auf den analogen Reliefs des 2. Jahrhunderts, wo nachweislich historische Personen dargestellt sind, die Kaiser jeweilen viel entschiedener als Hauptpersonen behandelt sind.

3. Die Gemma Augustea in Wien[1].

(Taf. XXIX).

Zu den historischen Darstellungen, welche uns eine Mehrzahl von Mitgliedern des augusteischen Hauses vorführen, und welche in ihrer Ganzheit zu betrachten bis jetzt keine Gelegenheit war, gehören namentlich die beiden bekannten und viel besprochenen Prachtstücke der Steinschneidekunst, die Gemma Augustea in Wien und die irrtümlich sogenannte Apotheose des Augustus in Paris: Beide sowohl an sich als wegen ihrer mannigfachen Beziehungen zu den statuarischen Bildnissen für die Ikonographie der in Frage stehenden Periode von der allergrössten Bedeutung.

[1] Die ältere Litteratur (Peiresk, Rubens, Maffei, Gori, Kollar, Montfaucon, Mariette, Eckhel u. A.) siehe bei H. K. E. Köhler Ueber zwei Gemmen der k. k. Sammlung zu Wien 1810, in den Ges. Schriften V. p. 23 ff. — Von Neueren vgl. Millin Introduction à l'étude d. pierres gr. p. 84 und Gall mythol. (1811) pl. 179 Nr. 677; Mongez Iconographie rom. II. p. 59. pl. XIX*; Hirt Gesch. der bild. Künste b. d. Alten 1833 p. 340; Passow Ueber die sog. Apotheose, in der Zeitschr. f. Altertumskunde 1834 Nr. 1, oder Verm. Schriften 1843 p. 319 ff. Arneth Die ant. Cameen des k. k. Münz- und Ant.-Cabinets. Wien 1849. p. 12 ff. Taf. 1; Clarac Musée de sculpture pl. 1053; Lenormant Iconogr. des emp. rom. p. 15 f. pl. 8; Wieseler in den Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 377 ff., vgl. O. Müller Handb. § 200. 2; Aschbach Livia 1863 p. 33 ff., auch in den Denkschr. d. Wiener Akademie, phil. hist. Classe XIII. 1864 p. 61 ff. Taf. 2; von Sacken u. Kenner Das k. k. Münz- und Ant.-Cabinet, p. 420 Nr. 19 (mit Litteraturangabe); Conze Archäol. Vorlegeblätter, Ser. IV. 1872. Taf. 9. — Neuerdings auch in verschiedenen Illustrationswerken abgebildet.

Der Wiener Cameo, ein Onyx von zwei Lagen, circa 22 Centimeter breit und 19 Centimeter hoch, mit doppelter, aus je zehn Personen bestehender Figurenreihe, ist ein zu Ehren des Augustus verfertigtes Kunstwerk, das uns mit eigentümlicher, obwohl echt römischer Verquickung historischer und allegorischer Motive die Siege des neuen Weltherrschers und seine darauf begründete gottgleiche Stellung versinnbildlicht. Die historische Grundlage ist höchst wahrscheinlich der pannonische Triumph seines Adoptivsohnes Tiberius im Jahr 12 n. Chr. Doch bleibt im Einzelnen Manches unerklärt oder wenigstens zweifelhaft. — Betrachten wir zunächst die obere weitaus wichtigere und bedeutsamere Figurenreihe.

In der Mitte sitzen auf einem breiten Throne ein heroisierter Imperator und eine behelmte weibliche Figur, jener Augustus, diese die Göttin Roma oder, wie andere wollen, Livia unter der Gestalt der Roma.

AUGUSTUS ist abgesehen von seiner unverkennbaren Bildnisähnlichkeit durch das Sternbild des Steinbocks (auf einem Medaillon zwischen den Köpfen der beiden Figuren), das er sich zu seiner Constellation gewählt hatte[1], bezeichnet. Er ist dargestellt mit nacktem Oberleib, in den Händen Augurstab und Scepter als Inhaber der Auspicien und der Herrschergewalt, unter seinem Thron ein Adler. Aus letzterem ergiebt sich, dass nicht bloss seine Haltung und Gewandung den Jupiterstatuen entlehnt ist, sondern dass er so gut wie Tiberius auf dem Pariser Cameo gradezu als Jupiter gefasst ist. Dem Kaiser als solchem gehört nur der Augurstab. Doch möchte durch denselben ausgedrückt sein, dass wir es, wie dort bei Tiberius, mit dem noch lebenden, seines Herrscheramtes waltenden Kaisers zu thun haben. — Eine der hinter ihm stehenden Figuren setzt ihm einen Kranz aufs Haupt, wie er denn auch dadurch als Hauptperson kenntlich gemacht ist, dass Aller Blicke auf ihn gerichtet sind.

Dem würde es nun entsprechen, dass wir in der (allerdings rechts) neben ihm sitzenden weiblichen Figur seine Gemahlin Livia, und zwar ihrem Costüm nach unter dem Bild der Göttin Roma zu erkennen hätten. Denn sie ist mit Helm, Wehrgehenk, Schild und Lanze bewaffnet. — In Beziehung auf die Verteilung von rechts und links scheinen sich die Künstler des Altertums an keine bestimmte

[1] Suet. Aug. 94: *Tantam mox fiduciam fati Augustus habuit, ut thema suum edyaverit nummumque argenteum nota sideris Capricorni, quo natus est, percusserit.* Dasselbe kommt auf Gold- und Silbermünzen seit dem Jahr 11 v. Chr. vor. S. Eckhel Doct. Num. II. 6. p. 109. Die betreffenden Münzen bei Cohen Méd. imp. I. p. 65 Nr. 16 f., p. 99 Nr. 263, p. 146 Nr. 564 (Restitution des Nerva). Vgl. die unter Tiberius geschlagene Grossbronze, Cohen p. 104 Nr. 302

Regel gehalten zu haben. Es kommt auch sonst nicht selten vor, dass die Frauen den Ehrenplatz zur Rechten einnehmen, namentlich auf Grabdenkmälern, z. B. auf dem bekannten vaticanischen, das man früher als das des Cato und der Porcia zu bezeichnen pflegte[1], und speciell für Livia kann man sich auf das Relief von Ravenna berufen. Etwas Auffälliges hat diese Anordnung hier nur, weil auf dem nahe verwandten Pariser Cameo das Umgekehrte stattfindet. Dazu kommt, dass uns sonst keinerlei Spuren einer als Roma dargestellten Livia begegnen. Unter so vielen Gestalten sie später (auch dies freilich erst nach dem Tode des Augustus) verehrt wurde, als Juno, Ceres, Rhea, Venus genetrix, um von der Salus, Pietas, Justitia zu schweigen, eine Livia-Roma wird nirgends erwähnt. Es scheint, dass sie trotz ihrer Herrschsucht ihren Ruhm nicht sowohl darein setzte, als ein kriegerisches und siegreiches Wesen angesehen zu werden, denn als ein ehrwürdiges und wohlthätiges. In unserem Fall müsste man sich doppelt über eine Darstellung der Livia als Roma wundern, da sie als Gemahlin des Augustus, d. h. zu dessen Lebzeiten, überhaupt noch keine göttlichen Ehren genoss.

So bekennen wir uns also vielmehr zu derjenigen Ansicht, welche in der behelmten Figur keine historische Person, sondern die DEA ROMA selber erblickt, mit Bezug auf die bekannte Verordnung des Augustus, dass er nur in Gemeinschaft mit ihr göttlich verehrt sein wolle[2]. Sie trägt zwar nicht, wie häufig, das kurzgeschürzte, die eine Brust bloss lassende Amazonencostüm[3], sondern eine regelmässig gegürtete, beide Brüste bedeckende Tunica. Aber eben dieselbe treffen wir bei ganz unzweideutigen Romabildern, z. B. auf dem grossen runden Wiener Chalcedon (Lenormant Iconogr. IV. 2), wo die Göttin ähnlich mit Augustus gruppiert ist, oder wieder auf Münzen[4], so dass der Typus zu keinen Bedenken Anlass geben

[1] Abgeb. Pio Clem. VII. 25. Andere bei Düntzer in den Jahrbb. des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinl. 1882. Heft 72 p. 65. Für das Rechtssitzen der Frauen bei eigentlichem Thronen vgl. das Relief von Plato und Proserpina im Vatican (Müller-Wieseler Denkm. d. a. K. II. Taf. 68 Nr. 859, wo auch Beispiele des Gegenteils), Venus zur Rechten des Mars in der bekannten Gruppe zu Florenz (Müller-Wieseler a. a. O. Taf. 27. 290) u. a.

[2] Suet. Aug. 52. 59; Dio LI. 20.

[3] Vgl. die Statue des Vaticans (Pio Clem. II. 15), das Relief im Durchgang des Titusbogens (Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 345 c.), das auf Marc Aurel bezügliche auf der Treppe des Conservatorenpalastes (Bartoli Admiranda. 33) und das an der Basis der Antoninssäule (Müller-Wieseler a. a. O. Nr. 394), sowie einzelne Münzen (s. die Tafel zu Kenner Die Romatypen, in den Wiener Sitzungsberichten philos.-histor. Cl. XXIV. 1857. Nr. 19.

[4] Kenner a. a. O. Nr. 17; vgl. Preller Röm. Myth. ed. Jord. II. p. 354 f.

kann. Und auch der Umstand, dass Augustus ihr gegenüber offenbar als Hauptperson bezeichnet ist, während es sich doch um ebenbürtige Gottheiten handeln sollte, kann uns an dieser Deutung nicht irre machen. Das Kunstwerk ist eben zu Ehren des Augustus gemacht, und so ist es nur folgerichtig, dass die mit ihm gepaarte, übrigens in den eigentlichen Mittelpunkt des Bildes gesetzte Roma an der Huldigung Teil nimmt.

Links und rechts von dem thronenden Paar, oder genauer gesprochen, vor und hinter demselben erblicken wir in schön abgewogener Composition je eine Figurengruppe, von denen uns die eine ins wirkliche Leben, die andere ins Gebiet der Allegorie hineinführt.

Dem Beschauer zur Linken ein togabekleideter, lorbeerbekränzter Römer, seinen Zügen nach ein Claudier, mit einem langen Stab in der Hand, eben im Begriff, von einem vierspännigen Wagen herabzusteigen, der von einer geflügelten Victoria gelenkt wird. Und nach der Mitte zu, ruhig neben dem Wagen stehend, ein flaumbärtiger, barhäuptiger Jüngling in Panzer und Paludamentum, die Linke an den Schwertgriff unter der Brust gelegt[1]. Beider Blicke auf Augustus gerichtet. Die Vereinigung von Toga, Lorbeerkranz, Viergespann und Victoria, sowie die Waffen unter dem Wagen und die Errichtung einer Trophäe im unteren Felde legen es nahe, die in ersterer Person trotz der Kleinheit des Wagens und der Länge des Scepters einen Triumphator zu erkennen, dem der gepanzerte Jüngling entweder als Teilhaber an der Ehre oder als Repräsentant seines militärischen Gefolges zur Seite steht.

Von dieser Anschauung ausgehend, hat zuerst Albert Rubens, der Sohn des Malers, diejenige Deutung aufgestellt, die, abgesehen von der Motivierung im Einzelnen, bis jetzt fast die allein giltige geblieben ist und die wohl auch das Verdienst hat, die wahrscheinlichste zu sein, nämlich dass sich der Vorgang auf den pannonischen Triumph des TIBERIUS beziehe, an dem auch GERMANICUS als Nächstcommandierender während des pannonischen Aufstandes moralischen Anteil hatte. Der Triumph war dem Tiberius gleich nach Beendigung des Kriegs im Jahre 9 n. Chr. zuerkannt worden, wurde aber wegen der dazwischen eingetretenen Niederlage des Varus von Augustus verschoben. Tiberius gieng vorher noch einmal nach Germanien, um die römische Autorität wieder herzustellen, und feierte den Triumph erst zwei volle Jahre später, anfangs des Jahres 12. Der hier dargestellte

[1] Nicht an eine *bulla* (Passow), schon deswegen nicht, weil der Gegenstand über dem Paludamentum gehalten wird. Es ist dasselbe Motiv, wie bei der Panzerfigur auf dem Relief von Ravenna.

Moment erscheint in der That wie eine Illustration zu der Beschreibung desselben bei Sueton[1]: *Prinsquam in Capitolium flecteret, descendit e curru seque praesidenti patri ad genua summisit.* — Nach derselben Stelle war er von den Legaten begleitet, für welche er die Triumphinsignien von Augustus erbeten hatte. Und dass diese Ehre auch dem Germanicus, dem Ueberbringer der Siegesbotschaft, zu Teil geworden, sagt Dio ausdrücklich[2]. Aber selbst wenn Germanicus zur Zeit des Triumphes von Rom abwesend war, durfte ihn der Künstler als Repräsentanten der Legaten und als nahen Angehörigen des Kaiserhauses dennoch in sein Bild aufnehmen.

Uebrigens hatte sich's Tiberius nicht nehmen lassen, schon gleich nach seiner Rückkehr aus Pannonien im Jahre 9 lorbeerbekränzt und mit der *praetexta* bekleidet in die Stadt einzuziehen[3]. Und so könnte man fragen, ob nicht eher jener frühere Moment dargestellt sei. Diese Annahme hätte den Vorteil, dass Germanicus in seiner Eigenschaft als Siegesbote vollkommen der Situation entsprechend charakterisiert erschiene (früher als Tiberius eingetroffen, daher dem Augustus näher gestellt, und ohne Lorbeerkranz, welcher nur beim Triumph selber getragen wird). Allein im Jahre 9 hatte Tiberius seinen Einzug jedenfalls nicht zu Wagen gehalten; das wäre allem Gesetz und Herkommen zuwider gewesen. Und wie die Schriftsteller stets zwischen *ovatio* und Triumph unterscheiden, und damit den Gegensatz des blossen Reitens und des Fahrens auf dem Triumphwagen verbinden[4], so werden auch die bildenden Künstler nicht willkürlich das Eine für das Andere gesetzt haben. Wenn es sich also für uns um die Wahl zwischen dem vorläufigen Siegeseinzug und dem eigentlichen Triumph handelt, und nicht etwa Motive aus beiden mit einander vermengt sind (die Siegesbotschaft des Germanicus vom Jahre 9 und die Siegesfeier des Tiberius vom Jahre 12), so müssen wir uns des Wagens halber für das Letztere, d. h. für den Triumph entscheiden. Auch ist es kaum wahrscheinlich, dass schon im Jahre 9, wo unmittelbar nach dem pannonischen Sieg die variasche Niederlage gemeldet wurde, Augustus in dieser Weise verherrlicht worden wäre. Zuerst musste der Schrecken sich gelegt haben und das Selbstvertrauen am Rhein wieder hergestellt sein, bevor

[1] Suet. Tib. 20.

[2] Dio LIV. 17.

[3] Suet. Tib. 17: *Triumphum ipse distulit, funesta civitate clade Variana. Nihilominus urbem praetextatus et laurea coronatus intravit positumque in Sueptis tribunal, senatu astante, conscendit, ac medius inter duos consules cum Augusto simul sedit.*

[4] Suet. Tib. 9: *Et ovans et curru urbem ingressus est.*

man sich der Freude über die anderweitigen Erfolge mit ganzer Seele hingeben konnte[1].

Dieser dem wirklichen Leben, resp. der Geschichte entnommenen Gruppe gegenüber befindet sich hinter dem thronenden Paar, also rechts vom Beschauer, eine andere von ebenso entschiedenem allegorischem Gepräge: Eine weibliche Figur mit Turmkrone und Schleier, welche einen Eichenkranz auf das Haupt des Augustus setzt; eine bärtige männliche mit nacktem Oberleib, vom Typus eines Meergottes; und eine zweite weibliche, ebenfalls halbnackt, auf einem niedrigen Sitze an den Thron des Augustus gelehnt, mit Epheukranz ums Haar und Füllhorn in der Linken; ihr zur Seite zwei nackte Kinder, das vordere mit zwei Kornähren in der Hand.

Man fasst die beiden stehenden Figuren gewöhnlich als Cybele und Neptun oder als Oekumene[2] und Okeanos, wobei man sich dieselben als Personificationen der Erde und des Meeres denkt. Die sitzende mit den beiden Genien gilt für Abundantia[3], Felicitas oder für ein sonstiges auf die Wohlfahrt des römischen Reiches bezügliches Wesen. Ob diese Vorschläge im Allgemeinen, und welche von ihnen im Besonderen das Richtige treffen, mag dahingestellt bleiben. Ueberzeugend sind sie keineswegs, man müsste denn erst erklären, was ein Meergott mit dem pannonischen Triumph zu thun hat, oder müsste die Beziehung der Gegengruppe auf letzteren aufgeben. Sicher ist nur, dass es sich dem Typus wie der Idee nach um allegorische Figuren handelt und dass, wenn zwei davon als Erde und Meer parallelisiert sind, dies bei den beiden hinten stehenden der Fall ist, nicht bei den zwei vordern (einer stehenden und einer sitzenden), wie Wieseler will[4]. — Persönlichkeiten der Geschichte unter der allegorischen Hülle zu vermuten, dazu ist nicht der mindeste Grund vorhanden, und wenn Aschbach neuerdings auf dergleichen frühere Erklärungsversuche (A. Rubens, Eckhel) zurück-

[1] Dass Tiberius dargestellt sei, wie er auf die Nachricht von der Niederlage des Varus vom Wagen herabsteige und die bereits begonnene Triumphfeier unterbreche (A. Rubens), braucht nicht widerlegt zu werden.

[2] Welche auf dem ungefähr gleichzeitigen Relief des Archelaos im brit. Museum (Müller-Wieseler Denkm. II. Nr. 742) dem Homer in dieser Weise einen Kranz aufsetzt.

[3] Hor. Carm. saec. v. 59: Apparetque beata pleno
Copia cornu.

[4] Okeanos und Tellus als Vertreter der Elemente des Wassers und der Erde im Gegensatz zu Oekumene als Vertreterin der bewohnten Erde. Wieseler scheint hauptsächlich durch die ähnliche Darstellung der Tellus auf einem capitolinischen Sarkophag (abg. Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 465) zu dieser Deutung verführt worden zu sein.

gekommen ist, so beweisen die von ihm aufgestellten Namen am besten, zu was für ganz verfehlten Resultaten man auf diesem Wege gelangt. Aschbach (Livia p. 40) substituiert den fünf Gestalten unserer Gruppe ebenso viele Mitglieder des augusteischen Hauses: Livia, Agrippa, die ältere Agrippina mit ihren Söhnchen Nero und Drusus. Dass Agrippa schon im Jahre 12 vor Chr. gestorben, stört ihn nicht. Lebende und längst Verstorbene in bunter Reihe durcheinander gemengt, Agrippina auf der einen Seite als Abundantia mit nacktem Oberleib (!), ihr Gemahl Germanicus auf der andern in der Tracht des Lebens, Augustus als Jupiter in der Mitte, unbärtig und mit den ihm in Wirklichkeit zukommenden Gesichtszügen, Agrippa als Neptun oder Meergott hinter ihm, bärtig und ohne Andeutung seines individuellen Porträts. Wohl ist die historische Kunst der Alten vielfach mit allegorischen Elementen versetzt, und haben sich namentlich die Gemmenschneider bei historischen Gegenständen in umfassendster Weise der Symbolik bedient. Aber einen so grundsatzlosen Gebrauch davon, wie er hier vorausgesetzt werden müsste, haben die Alten sich niemals, selbst nicht in den späten Sarkophagdarstellungen, erlaubt. Ihre Kunst war vor Allem klar und suchte das, was sie gab, mit hinreichender Deutlichkeit zu geben. In einem halbnackten, vollbärtigen Greise und einer zur Erde gelagerten Idealfigur konnte kein Römer und können auch wir nicht den Agrippa und seine hochherzige Tochter erkennen.

Auf dem unteren Bildstreifen sehen wir links vier römische Soldaten, vielleicht auch, da nur die einen bewaffnet sind, zwei Soldaten und zwei Sklaven [1], damit beschäftigt, ein Tropaeum zu errichten, zu dessen Füssen bereits zwei Barbaren, Mann und Weib, sitzen. Das Zeichen des am Tropaeum aufgehängten Schildes ist der Skorpion [2]. Ein zweites Barbarenpaar, in welchem man nach dem Halsring des Mannes Kelten erblickt, wird von zwei fremd gekleideten Kriegern herbeigeschleppt [3]. Der eine davon trägt einen

[1] Wie Einige glauben, mit Beziehung auf Vellejus II. 111: *Viri femineaque ex censu libertinum coactae dare militem.* Vgl. Dio LV. 31. Nach Aschbach u. a. O. p. 37 vielmehr um anzudeuten, dass sie teils aus der Ferne herbeigezogen sind (daher bewaffnet), teils im Lande selbst ihr Quartier haben (?).

[2] Nach Passow die Constellation des Tiberius. Es ist aber weder zu beweisen, dass der Skorpion diese Bedeutung hatte, noch wahrscheinlich, dass ihn der Künstler grade an dieser Stelle (auf einem feindlichen Schild) angebracht hätte. Vgl. Wieseler zu den Denkm. I. Nr. 377.

[3] Man darf vielleicht an die an der Donau wohnenden Boier denken.

breitkrämpigen Helm[1], der andere, mit zwei Wurfspiessen in der Linken, hat langes, in fast weiblicher Weise aufgebundenes Haar: Beides wohl Repräsentanten der römischen Bundesgenossen, die ja zum Teil ihre Nationaltracht beibehielten, hier vielleicht absichtlich vom Künstler durch ihr roheres Auftreten als Nicht-Römer charakterisiert (Passow). Bestimmte Persönlichkeiten wird man so wenig hinter ihnen suchen dürfen, wie hinter den Gefangenen[2].

Die Beziehung unserer Gemmendarstellung auf den pannonischen Triumph des Tiberius ist, wie schon bemerkt, seitdem sie zum erstenmal ausgesprochen wurde, fast von allen Erklärern acceptiert worden. Indessen darf man sich nicht verhehlen, dass dabei manches Auffällige und sogar Rätselhafte mit in den Kauf genommen werden muss und dass die Richtigkeit jener Beziehung noch nicht durch die volle Deutlichkeit aller Einzelheiten bestätigt wird. Auffallend ist vorweg die überaus jugendliche Erscheinung des damals 26jährigen Germanicus und seine Ermanglung aller triumphalischer Abzeichen; auffallend die Länge des Scepters in der Linken des Triumphators, die nicht einfach durch das ähnliche Scepter der thronenden Figuren[3] erklärt werden kann, sowie die mehr circensische als triumphalische Gestalt des Wagens[4]. Ferner der Typus des Meergottes, den man mit dem pannopischen Krieg in keine rechte Verbindung bringen kann, und im unteren Felde manche schwer zu deutende Einzelheiten des Costüms. So wahrscheinlich und zutreffend daher auch jene

[1] Nach Passow die macedonische Kausia (?).

[2] Unter den feindlichen Heerführern hatten sich bekanntlich besonders Bato und Pinnes ausgezeichnet, von denen sich der erstere später durch Tiberius gewinnen liess (Suet. Tib. 20; Dio LV. 34). Diesen Bato und den mit den Römern verbündeten König Rhoemetalkes von Thracien glaubt Aschbach in den beiden Schergen rechts dargestellt. In den Gefangenen links erkennt er die pacificierte Provinz Pannonia und den Danubius (?).

[3] Auf diesem und dem grossen Pariser Cameo und dem runden Chalcedon in Wien (Sack. u. Kenn. II. 2, vgl. oben p. 52).

[4] Für Triumphwagen vgl. das Relief des Titusbogens (abg. Philippi Ueber die röm. Triumphalreliefe Taf. 2), das auf Marc Aurel bezügliche auf der Treppe des Conservatorenpalastes (abg. Bartoli Admiranda 34), und von Münzen z. B. die des Germanicus (Cohen I. p. 225. Nr. 6) oder des Marc Aurel (Cohen II². pl. 17. Nr. 369). — Auch der rollenartige Gegenstand in der Rechten des Tiberius (statt des sonst üblichen Lorbeerzweigs) ist bis jetzt unerklärt. Denn die bureaukratische Idee Arneth's, es sei der Bericht über seine Siege in Pannonien, wird, obgleich vielfach nachgesprochen, nicht als das letzte Wort anzusehen sein. Indes für die Auffassung des Ganzen ist er ziemlich irrelevant. Er scheint auch bei anderen Triumphatoren vorzukommen. Vgl. die eben erwähnten Reliefs des Titusbogens und des Conservatorenpalastes; auf letzterem ist er wohl restauriert.

Beziehung in den Hauptpunkten erscheint, so ist es doch wohl die Pflicht eines unbefangenen Erklärers, einstweilen noch einiges Misstrauen zu hegen, und jedenfalls nicht unbedingt zuzustimmen, bevor er sich davon überzeugt hat, dass alle übrigen Deutungen entweder verkehrt sind, oder doch gegen diese zurückstehen müssen.

Die Momente aus der Geschichte des Augustus, an die man bei unserem Gemmenbilde ausserdem noch gedacht hat oder denken kann, sind folgende:

1. Die Uebertragung des Imperiums und des Augustustitels im Jahre 27 v. Chr., bei welcher Gelegenheit er die *corona civica* erhielt[1].

2. Die Feier der siegreichen Rückkehr des ält. Drusus aus Germanien im Jahr 10 v. Chr.[2]

3. Der germanische Triumph des Tiberius im Jahr 8 v. Chr.

4. Die Apotheose des Augustus.

Im ersten Falle (Uebertragung des Augustustitels) könnte natürlich von Tiberius und Germanicus keine Rede sein. Dagegen würden sich an ihrer Stelle der Feldherr des letzten Bürgerkriegs, Agrippa, und der nächststehende Verwandte des Augustus, Marcellus, darbieten: Marcellus als damals sechzehnjähriger Jüngling und als praedestinierter Schwiegersohn des Kaisers — er heiratete die Julia im folgenden Jahr — allerdings sehr passend, während man bei Agrippa die Idee des Triumphators aufgeben und ihn nur als siegreichen Feldherrn fassen müsste: dies letztere bei einem Togatus auf vierspännigem Wagen schon kaum zulässig. Noch sonderbarer wäre es, wenn der Steinschneider, der die Züge des Augustus mit so vollkommener Deutlichkeit wiederzugeben wusste, die des Agrippa nicht nur gänzlich verfehlt, sondern zufällig denen des Tiberius angeähnelt hätte. Und wie liesse sich die Scene im unteren Felde auf die Kämpfe beziehen, welche dem Jahr 27, resp. der Gründung der Alleinherrschaft vorangegangen waren? Uebrigens weist der Jupitercharakter des Augustus und seine Verbindung mit Roma (ob auch der Capricornus?) entschieden auf eine spätere Zeit seines Lebens.

Was sodann die Beziehung auf die Grossthaten des älteren Drusus in Germanien betrifft, die sich auf den ersten Blick wegen der Popularität dieses Prinzen und wegen seines guten Verhältnisses zu Augustus nicht übel empfiehlt, und bei der vielleicht auch der Meergott zu einigem Rechte käme[3], so stossen wir hier abermals

[1] Mommsen Mon. Ancyr p. 97.

[2] Ansicht von C. W. King On an antique paste cameo found at Stanwix, im Archeological Journal 29. 1872. p. 26 ff. (Sep. Abdr. p. 5).

[3] Vgl. die Geschichte der Drusus-Feldzüge bei Höck Röm. Gesch. I. 2. p. 19 ff.

auf das Hindernis, dass Drusus so wenig wie Agrippa mit einem eigentlichen Triumph belohnt wurde, sondern dass er sich mit einer *oratio* begnügen und seinen Einzug zu Pferde halten musste. Auf diese Unterscheidung ist um so eher Gewicht zu legen, als Augustus mit einer gewissen Eifersucht oder Zurückhaltung die Ehrenbezeugungen gegen seine Feldherrn abwog, um nicht selber von ihnen in den Schatten gestellt zu werden[1]. Und wenn der bärtige Alte hinter dem Thron auf die Thatsache hinweisen könnte, dass Drusus auch den Ocean in den Bereich seiner Unternehmungen gezogen, eine Hindeutung, die man freilich zunächst im untern Felde suchen würde, so wäre andererseits für den gepanzert stehenden Jüngling, der schwerlich als blosse Füllfigur betrachtet werden darf, absolut kein Name mehr zur Disposition. Denn er kann weder den (älteren) Bruder des Drusus, Tiberius, noch sein damals (10 v. Chr.) erst fünfjähriges Söhnchen Germanicus darstellen. Aus was für Gründen King (a. a. O.) sich bewogen fühlt für diese Hypothese in die Schranken zu treten, weiss ich nicht. Er sagt nur in apodictischer Weise, dass die Abundantiafigur rechts unzweifelhaft Antonia mit ihren Söhnchen Germanicus und Claudius sei[2]. Wir müssten dies auch dann in Abrede stellen, wenn es sich bei dem belorbeerten Togatus wirklich um Drusus handelte.

Sachlich annehmbar oder möglich wäre der dritte Vorschlag, statt des pannonischen Triumphs den von Tiberius 20 Jahre früher über die Germanen abgehaltenen als Grundlage der Darstellung zu betrachten, in welchem Fall zwar die Panzerfigur wieder unbenannt bleiben müsste. Immerhin ist zu bemerken, dass für Augustus der Anlass, sich in göttlicher Glorification und zusammen mit dem ihm nicht sympathischen Tiberius darstellen zu lassen, im Jahr 8 v. Chr. (so bald nach dem Tod seines vielgeliebten Drusus) weit weniger gegeben war, als gegen Ende seiner Regierung, wo Tiberius schon als erklärter Nachfolger ein gewisses Recht auf diese Auszeichnung hatte. Es ist dies nicht grade ein entscheidender Grund, aber er macht die Wagschale doch zu Gunsten des pannonischen Triumphs sinken.

Endlich hat man vermuten wollen, es sei die Apotheose des Augustus dargestellt. Wenn man dabei den Act seiner Versetzung unter die Götter im Sinne hatte, so sprach freilich schon der Augenschein dagegen. Denn soweit es die Person des Augustus angeht,

[1] Dio LIV. 33.

[2] „*As to her personality, there can, in this composition, be no room for doubt; she is Antonia, daughter of M. Antony and Octavia, niece to Augustus, and wife of the hero of the scene, his beloved step-son, Drusus.*“

ist nicht sowohl ein Vorgang als ein Zustand geschildert. Die Apotheose selbst vollzog sich nach der Phantasie der Römer und nach den bildlichen Darstellungen auf andere Weise [1]. Aber auch in der Fassung einer soeben vollzogenen Handlung ist sie weit entfernt, eine befriedigende Lösung herbeizuführen oder auch nur zu begünstigen. Höchstens die allegorischen Figuren hinter dem Thron würden in ihrer Allgemeinheit als Repräsentanten der Erde und des Meeres sich etwas natürlicher der Idee des Ganzen anpassen. Um so schwerer zu verstehen wäre die Scene zur Linken, wo doch ohne Zweifel wieder an Tiberius gedacht werden müsste. Soll etwa seine Rückkehr aus Illyricum in Folge der Nachricht von Augusts Erkrankung (14 n. Chr.) gemeint sein. Aber er traf nur den todten oder sterbenden, nicht den bereits vergötterten Augustus. Die Apotheose wurde ja erst nach der Leichenfeier, an der Tiberius selber Teil nahm, vom Senate ausgesprochen. Ueberhaupt müsste man erwarten, dass wenn Augustus nach seinem Tode dargestellt ist, Tiberius als Kaiser charakterisiert wäre. Den faktischen Alleinherrscher des römischen Reiches durfte der Künstler niemals als blosse Nebenfigur auf die Seite hinstellen.

So mag man also die Geschichte des Augustus durchmustern nach welcher Seite man will, die wahrscheinlichste historische Grundlage ist doch immer der pannonische Triumph. Was bei dieser Annahme noch dunkel bleibt, bleibt es mehr oder weniger auch bei allen andern, und bei allen andern kommen noch weitere Schwierigkeiten hinzu. Uebrigens ist der Rest ungelöster Fragen hier ein verhältnismässig geringer; er beschränkt sich wesentlich auf die allegorische Gruppe hinter dem Thron. Die niedrige Form des Triumphwagens kann man sich durch die Knappheit des gegebenen Raumes, die Jugendlichkeit des Germanicus dadurch erklären, dass Grossvater, Sohn und Enkel auch äusserlich als solche bezeichnet werden sollten. Und wer den Gegenstand selbst für nicht so geeignet halten wollte zur Verherrlichung durch Werke der Kleinkunst, den erinnern wir daran, dass der Triumph des Tiberius nur die Folie der Darstellung bildet. Die Hauptperson ist durchaus Augustus. Auf ihn sind Aller Blicke gerichtet; er ist es, der bekränzt wird und der durch die Waffen unter seinen und der Roma Füssen mit dieser als der eigentliche Sieger bezeichnet ist, wie ja auch in Wirklichkeit die Ehrenbezeugungen des Senats in erster Linie dem Staatsoberhaupt galten [2]. Augustus also, der mit Hilfe seines Sohnes und seines Enkels die

[1] Vgl. die Basis der Antoninssäule (Müller-Wieseler I. Nr. 394) oder den Schlussstein des Titusbogens (ebenda I. 345. b).

[2] S. Dio LVI. 15.

Feinde des römischen Volkes bezwungen hat, und nun am Ende seiner Regierung im Glanze göttlicher Herrschergewalt thront, das scheint der Vorwurf unseres Gemmenbildes zu sein[1].

In künstlerischer Beziehung gilt der Wiener Cameo mit Recht für eines der schönsten Specimina römischen Steinschnitts: Geistvoll aufgefasst, klar in der Composition, und, wenn man sich einmal über die Teilung in zwei Streifen hinweggesetzt hat, von vortrefflicher Gruppierung und Raumfüllung. Die Aufgabe war besonders schwierig, da im oberen Felde die Kleinheit des Raumes eine verhältnismässig nur geringe Zahl von Personen zuliess, im unteren aber ein Gegenstand zu bewältigen war, der eher auf eine quadrate oder runde Fläche berechnet schien. Diese untere Composition atmet noch etwas von dem Stilgefühl griechischer Kampfdarstellungen. Auch die Ausführung, namentlich die bei Cameen so schwierige Rundung der Figuren, zeugt von bewundernswürdiger Sorgfalt. Wenn die Zeichnung und das Formgefühl nicht auf der gleichen Höhe steht, indem die Glieder etwas Gedunsenes, die Gewänder etwas Conventionelles haben, so wird doch von den Cameen mit historischen Darstellungen in künstlerischer Beziehung keiner diesem gleichgesetzt werden können[2].

Ueber Zeit und Ort der Verfertigung lässt sich nichts Sicheres feststellen. Auf Grund der angenommenen Deutung sollte man glauben, dass der Stein noch zu Lebzeiten des Augustus zwischen 12 und 14 n. Chr. geschnitten wurde. Indes hängt dies von der Frage ab, ob er Original oder Copie. Seitdem wir wissen, dass die Darstellung des grossen Pariser Cameo noch in einem weiteren Exemplar vorkommt, ist die Originalität dieser malerischen Gemmenbilder precär geworden[3]. Auch bei unserem Stein ist es wahrscheinlich, dass er nur eine bereits vorhandene Composition in kleinerem Massstab wiedergab. Dann fällt er natürlich später und jene Zeitbestimmung gilt bloss für das Original. Die Uebertragung des Gemmenschneiders erst der Regierung des Tiberius zuzuschreiben, hat um so weniger Schwierigkeit, als erstens Tiberius ebenfalls auf dem Steine gefeiert wird, und zweitens die

[1] „*La gloire d'Auguste au moment du triomphe de son fils et de son petit-fils.*" Köhler.

[2] Köhler (Ueber die geschnitt. Steine mit Künstlernamen, Ges. Schr. III. p. 41) stellt den Pariser Cameo, was die Richtigkeit der Zeichnung betrifft, höher als den Wiener.

[3] Vorher hatte nur Köhler (Ges. Schr. V. p. 49) beiläufig die Meinung ausgesprochen, es werde ein grosses Basrelief dem Wiener Cameo zu Grunde gelegen haben.

Arbeit des Gemmenschneiders ohnehin wohl eine längere Zeit in Anspruch nahm. Bei dieser vorausgesetzten Uebertragung könnte es geschehen sein, dass auf der rechten Seite eine oder ein paar Figuren aus Mangel an Platz wegfallen mussten, weil die Form des Cameo der des Urbilds nicht ganz entsprach. Wenigstens liegt die Vermutung nahe, dass das Emblem des Capricornus und das thronende Paar auf der Originaldarstellung genau die Mitte eingenommen und dass im unteren Streifen noch eine fünfte Figur die rechte Gruppe abschloss. Auf dem grossen Pariser Cameo ist zwar auch nicht das thronende Paar als solches, sondern der rechts sitzende Tiberius in die Mitte gerückt. Allein Augustus hat der Roma gegenüber eine andere Stellung als Livia gegenüber Tiberius. Jene sind sich vollkommen ebenbürtig und Augustus ist sogar der speciell Gefeierte, während auf dem Pariser Cameo Livia eine mehr oder weniger secundäre Rolle spielt. Der Zusatz sodann einer fünften Figur im unteren Felde würde nicht nur die Leere des Hintergrundes, die sich dort fühlbar macht, ausgefüllt, sondern auch ein besseres Gleichgewicht gegenüber der linken Gruppe hergestellt haben: Je fünf enger mit einander verflochtene Figuren durch die sich bückende zu einem künstlerischen Ganzen vereinigt.

Als Ort der Verfertigung wird gewöhnlich Alexandria oder irgend eine bedeutende Stadt des Orients angenommen, insofern mit Recht, als die Kunst des Steinschnitts dort besonders blühte und so kostbares Material am leichtesten dort zu treffen war. Der angebliche Fundort Palästina dagegen hat nichts damit zu schaffen; denn das Kunstwerk konnte lange im Orient gemacht sein, war aber höchst wahrscheinlich doch für Rom bestellt. Auch der dem Gegenstand entnommene und hauptsächlich für das Original in Betracht kommende Grund, dass eine Zusammenstellung des Kaisers mit der Göttin Roma eher auf die Provinz als auf Italien weise [1], ist nicht stichhaltig. Nur die Errichtung von gemeinsamen Tempeln in Rom lehnte Augustus ab. Eine Zusammenstellung mit Roma auf einem historischen Gemälde scheint das Mass dessen, was zu seinen Lebzeiten in Beziehung auf Schmeichelei erlaubt war, nicht überstiegen zu haben.

[1] *Nam in urbe quidem pertinacissime abstinuit hoc honore.* Suet. Aug. 52.

4. Der grosse Pariser Cameo [1].

(Taf. XXX).

Der grosse Pariser Cameo (Camée de la Sainte Chapelle), zu dem wir übergehen, ist nach dem Cameo Carpegna (Triumphzug des Bacchus) [2] der grösste der aus dem Altertum erhaltenen geschnittenen Steine, ein Sardonyx von drei Lagen [3], ca. 31 Cent. hoch und 26½ C. breit. Er soll durch Balduin II. von Konstantinopel dem französischen König Ludwig IX. verehrt worden sein, und gelangte entweder durch ihn oder dann jedenfalls durch Karl V. (1379) in den Schatz der Sainte Chapelle zu Paris. Schon im 15. Jahrhundert zerbrochen, wurde er bei einem Brande im Jahre 1630 abermals verletzt, wobei einige kleine Stücke verloren giengen. Doch hatte kurz vorher der Maler Rubens eine Zeichnung davon aufgenommen, welche dann von Luc. Vostermann gestochen wurde. Nach der französischen Revolution (1791) kam er ins Cabinet des médailles, wo er mit einer kurzen Unterbrechung bis auf den heutigen Tag geblieben ist. Nur die alte byzantinische Fassung ist beim Diebstahl von 1804 eingeschmolzen worden [4].

Die Composition ist, wie die der Gemma Augustea, in zwei Felder

---

[1] Die ältere Litteratur (Erklärungen von Peiresk, Tristan de St. Amand, Alb. Rubens, Le Roy, Montfaucon, Morand) s. bei Böttiger kl. Schriften 1838. II. p. 296 ff. — Dazu dann Millin Gall. myth. pl. 179, Nr. 677; Hirt in Wolf's Amalecten I. 2. p. 332 u. Gesch. der bild. Künste p. 340 ff.; Thiersch Abhandl. der philos.-philol. Cl. d. k. bayr. Akad. d. Wiss. Bd. II. p. 63 (od. 97); Mongez Icon. rom. II. p. 157 ff. mit Abb. pl. 26, vgl. Mém. de l'Inst. roy. VIII. p. 370; O. Müller Handbuch d. Kunstarch. §. 200. 3; Clarac Mus. de sc. pl. 1052; Wieseler Denkm. I. zu Nr. 378 (verklein. Abbildg. nach Mongez); Lenormant Icon. d. emp. rom. pl. 12. p. 23 (Abb. nach dem procédé Collas); Chabouillet Cat. gén. des camées 1858. p. 28 ff. mit Ang. der Lit. u. der Abb.; Aschbach Livia Taf. II. 2 p. 42 ff. (Separatabdr. aus d. Denkschr. der Wiener Akad., philos.-hist. Classe Bd. XIII. 1864. p. 29 ff., mit phot. Abb.); Wieseler Gött. Nachrichten 1882. p. 709 ff. — Ausser der photographischen Verkleinerung bei Aschbach sind die Abbildungen für die Profile und Gesichtsformen alle ungenügend und mehr oder weniger fehlerhaft, auch die nach mechanischem Verfahren bei Lenormant lässt Manches zu wünschen übrig. Unser Lichtdruck ist nur unbedeutend nach einem Gypsabguss verkleinert.

[2] Früher in der vaticanischen Bibliothek (O. Müller Hdb. § 200. 3), 1848 in den Tuilerien, wo jetzt?

[3] Köhler Ges. Schr. Bd. III. p. 41. Mongez behauptet von fünf Lagen (Mémoires de l'Inst. a. a. O.).

[4] Ueber diesen Diebstahl vgl. Böttiger a. a. O. p. 292 ff.

geteilt und ihr in mancher Beziehung analog. Im Hauptfeld ebenfalls eine Anzahl historischer (und allegorischer?) Figuren um ein thronendes Paar gruppiert. Unten Gefangene, welche die Siege der oder des Gefeierten andeuten sollen. Dazu kommt indes hier, den höheren Dimensionen des Steines gemäss, oben noch eine dritte Figurengruppe, in der Luft schwebend und nicht streng von der mittleren getrennt, vielmehr mit ihr in unmittelbare Beziehung gesetzt und zusammen ein einheitliches Ganzes bildend, etwa wie die himmlischen Visionen auf den Kaulbach'schen Wandbildern mit dem historischen Vorgang unten in Beziehung gesetzt sind.

Die Benennung dieser Figuren und die Erklärung des Vorgangs hat die Gelehrsamkeit und den Scharfsinn der Archäologen seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts beschäftigt, ohne dass man bis jetzt zu allgemein gebilligten Resultaten gelangt wäre. Die massgebenden Gesichtspunkte sind zwar gleich von Anfang an richtig, d. h. wie sie jetzt noch gelten, aufgestellt worden, und danach werden die fünf Hauptpersonen in der Mitte mit völliger Uebereinstimmung gedeutet. In Beziehung auf die andern aber und in Bezug auf die Idee des Ganzen und auf viele Einzelheiten schwankte und schwankt man hin und her in einem Meer von Vermutungen, die sich gegenseitig entweder ausschliessen oder bedingen, und unter welchen das Richtige und Endgiltige herauszufinden vielleicht schon deswegen unmöglich ist, weil dasselbe noch gar nicht ausgesprochen. — Neuerdings hat indes Wieseler die Frage ihrer Lösung entschieden um einen Schritt näher gebracht, indem er noch ein anderes glyptisches Denkmal, welches denselben Gegenstand in kleinerem Massstab darstellt, ans Licht und zur Vergleichung herbeizog[1]. Da wir nicht werden umhin können, uns im Folgenden zuweilen auf diese bisher unbeachtete Replik zu beziehen, so mag hier gleich das Nötige darüber vorausgeschickt werden.

Es ist ein Cameo im Besitz des Mr. Hawkins in Bignor Park, Sussex (abg. Fig. 45), 6 auf 9½ Cent. gross, von der Form einer liegenden Ellipse. Eben dieser Form gemäss ist die Darstellung im Verhältnis zu der des Pariser Cameo etwas in die Breite gezogen und der Streifen mit den Gefangenen ganz weggelassen. In der unteren, resp. mittleren Abteilung decken sich die Figuren beider Steine vollkommen, indem nur in der Körperhaltung, in der Drapierung und im Beiwerk kleine Verschiedenheiten vorkommen. So

[1] Wieseler Ueber einen bisher nicht bekannten Onyxcameo mit einer Replik der Darstellungen auf dem oberen und dem mittleren Streifen des grossen Pariser Cameo's de la Sainte Chapelle, in d. Gött. Nachr. a. a. O. mit einer Lichtdrucktafel.

wendet die neben dem gepanzerten Krieger stehende weibliche Figur den Kopf nicht rückwärts, sondern dem thronenden Kaiser zu; dieser selbst hat ausser der Aegis noch einen Mantel umgeworfen; der hinter dem Throne stehende Krieger hält statt des Tropaeums eine Lanze; die sitzende Figur links hat die Linke ohne Attribut auf die Brust gelegt, und Aehnliches. In der oberen Abteilung sind die Abweichungen stärker. Da ist hinter dem Pegasusreiter noch eine schwebende Victoria hinzugefügt und die beiden Figuren über der Hauptgruppe, mit Scepter und Kugel, sind durch andere, wie es scheint weibliche, ersetzt. Doch tragen sie die gleichen Attribute, wie die entsprechenden männlichen des Pariser Cameo, während der links schwebende Krieger statt des Schildes eine Binde oder ein

Fig. 45. Cameo Hawkins.

Wehrgehenk emporhält. — Mit diesen Angaben der hauptsächlichsten Unterschiede der beiden Repliken und mit der Hindeutung, dass dieselben höchst wahrscheinlich Copieen nach einem verlorenen Original, mag es vorderhand sein Bewenden haben. Wir gehen jetzt zur Erklärung und Einzelbetrachtung des Pariser Cameo über[1].

Nach dem Charakter der Köpfe, nach dem Costüm (Bartlosigkeit, Zopf) und gewiss auch nach der Bildnisähnlichkeit einzelner Figuren (wenigstens des Augustus) darf als Grundlage angenommen werden, dass sich die Darstellung, wie zuerst Peirescius (1619)

[1] Eine Uebersichtstabelle über die Personenbenennungen der verschiedenen Erklärer folgt auf nächster Seite, wobei die Figuren nach ihrer doppelten Gruppierung, zuerst die oberen, dann die unteren, in ihrer Reihenfolge von links nach rechts aufgeführt sind.

Uebersicht der Deutungen der einzel-

Obere Gruppe.

	Schweb. Schildträger	Figur mit Scepter	Schweb. Phrygier	Flügel-Knabe	Pegasus-reiter	Sitzende Frau links	Gepanzerter Knabe
Peiresc. 1619.	Caesar	Augustus	Roma	Schulein d. Germanicus	Marcellus	Agrippina maj.	—
Tristan de St. Amand 1635.	Drusus maj.	Jupiter	Aeneas	S. d. Germ.	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
Alb. Rubens 1665.	Ti.Nero, Vat. d. Tib.	Augustus	Aeneas od. Julus	S. d. Germ.	Drusus maj.	Agrippina maj.	Caligula
Le Roy 1683.	Caesar	Augustus	Roma	S. d. Germ.	Drusus maj.	—	—
Montfaucon 1719.	Caesar	Venus gen.	Aeneas	Cupido	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
Böttiger 1807.	Caesar	Romulus Quirinus	Aeneas	Amor	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
H. K. E. Köhler [1]) 1810.	Caesar	Augustus	Roma	—	Drusus maj.	Agrippina maj.	Caligula
Millin 1811.	Caesar	Romulus	Aeneas	Genius	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
E. Q. Visconti.	Caesar	Augustus	Aeneas	—	Drusus maj.	Agrippina maj.	Caligula
A. Hirt 1817.	Tiberius	Augustus	Der phryg. Olymp	—	Drusus maj.	Antonia T. d. Claud.	Britannicus
Mongez 1821. (Clarac 1853.)	Drusus maj.	Caesar	l'Univers	Genius des Augustus	Augustus	Clio	Caligula
Thiersch ca. 1835.	Ti.Nero	Augustus	Aeneas	S. d. Germ.	Drusus maj.	Agrippina maj.	Caligula
Müller 1830. (Feuerbach.)	Drusus maj.	Caesar	Aeneas	Amor	Augustus	Clio	Caligula
Ch. Lenormant 1858.	Drusus maj.	Caesar	Aeneas od. Julus	Amor	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
Chabouillet 1858.	Drusus maj.	Caesar	Aeneas od. Julus	Amor	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
Wieseler ca. 1860.	Ti.Nero	Augustus	Aeneas	S. d. Germ.	Drusus maj.	Calliope	Caligula
Aschbach 1864.	Div. Julius	Romulus Quirinus	Genius publicus	Amor	Augustus	Agrippina maj.	Sohn des Germanicus
O. Jahn 1868.	Drusus maj.	Caesar	Aeneas	C. Caesar	Augustus	Agrippina maj.	Caligula
Wieseler 1883.	Drusus maj.	Augustus	Aeneas	S. d. Germ.	Verstorb. Germanicus	Fortuna victrix?	Caligula
Bernoulli.	Drusus maj.	Augustus	Aeneas od. Personif.	Genius	Verstorb. Germanicus	Agrippina maj.	Caligula

[1]) Die Köhler'sche Anordnung haben wir seinen ges. Schriften Bd. V. p. 27 entnommen.

-nen Figuren auf dem Pariser Cameo.

Mittelbild.							Unten.
Krieger mit Schild	Bekränzte Frau	Thronendes Paar		Phrygier-Knabe	Krieger mit Trophäe	Sitzende Frau rechts	
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	—	Drusus j.	Livilla	—
Germanicus	Livia	Tiberius	Antonia	Libertus notarius	Numerius Atticus	Julia Augusti	—
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Armenia	Drusus j.	Livilla	Germanen
Germanicus	—	Tiberius	—	Armenia	—	—	Armenier und Parther
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Armenia	Drusus j.	Livilla	Germanen (?)
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Armenia supplex	Drusus j.	Livilla	Unterjochte
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	—	Drusus j.	Livilla	—
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Armenia supplex	Drusus j.	Livilla	Besiegte Völker
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Arsacid. Geisel	Drusus j.	Livilla	—
Nero	Octavia Gem. d. Nero	Kaiser Claudius	Agrippina jun.	König Mithridat	Germanicus	Agripp. m.	Bosporaner
Germanicus	Agrippina maj.	Tiberius	Livia	l'Arménie vaincue	Drusus j.	Polyhymnia	Germanen und Orientalen
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Armenia	Drusus j.	Livilla	Germanen
Germanicus	Agrippina maj.	Tiberius	Livia	Geisel	Drusus j.	Polyhymnia	Nördl. und orient. Ueberwundene
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Gefangener Orientale	Drusus j.	Livilla	Germanen und Parther
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Armenia	Drusus j.	Livilla	Germanen und Orientalen
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Geisel	Drusus j.	Muse oder Moera	Germanen
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Genius d. kais. Haus.	Drusus j.	Livilla	Germanen und Asiaten
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	—	Drusus j.	Livilla	—
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Personific. Illyricus	Drusus j.	Nemesis	—
Germanicus	Antonia	Tiberius	Livia	Arsacid. Prinz	Drusus j.	Livilla?	Germanen

sah [1], und wie es von da an allgemeine Ueberzeugung geblieben ist, auf die römische Kaisergeschichte der vorhadrianischen Zeit bezieht, und zwar ohne allen Zweifel auf die julisch-claudische Caesarenfamilie [2].

In der Mitte thront lorbeerbekränzt mit Scepter und Augurstab, die Aegis statt des Mantels um die Schenkel geschlagen, wie wir mit fast sämmtlichen Erklärern annehmen, TIBERIUS. Man geht zwar zu weit, wenn man behauptet, dass seine Züge von zweifelloser und frappanter Aehnlichkeit seien. Dies ist nicht der Fall (die Stirn ist zu abfallend, der Nasenrücken zu gerade, das Kinn zu wenig markiert), und ich glaube, wenn von dem ganzen Cameo bloss der Kopf dieser Figur erhalten wäre, so würde man sich in einiger Verlegenheit befinden, ihn zu bestimmen. Man kann höchstens sagen, er lässt sich mit den Münzen des Tiberius vereinigen. Der eigentliche Beweis, dass er dargestellt sei, ist negativer Art und zunächst ein blosser Wahrscheinlichkeitsbeweis, darin bestehend, dass wir es nach den Attributen mit einem Kaiser als Jupiter zu thun haben, von den unbärtigen Kaisern aber keiner aufgestellt werden kann, dessen Züge auch nur halb so gut zu dieser Figur stimmten, wie die des Tiberius. Ja, wenn man dem ikonographischen Gesichtspunkt hier überhaupt einiges Recht zugesteht, so darf man behaupten, dass neben Tiberius einzig noch für Claudius eine gewisse Möglichkeit übrig

[1] Bis dahin fasste man den Stein als Triumph Josephs in Aegypten.

[2] Eine abweichende Ansicht vertrat bloss Hirt, der in der Darstellung die Aufnahme Nero's in das julische Geschlecht durch Claudius u. Agrippina erkennen wollte. Der stattliche junge Krieger vor dem Herrscherpaar sei Nero, die mit ihm gruppierte bekränzte Frau seine Braut Octavia. Allein Nero war zur Zeit seiner Adoption noch keine 13 Jahre alt, Octavia gar erst 7; und Niemand wird sich mit dem unglücklichen Gedanken Hirt's vertraut machen können, der Künstler werde auf das während der langen Arbeit fortschreitende Alter der darzustellenden Personen Rücksicht genommen haben (zumal da der angebliche Britannicus links klein geblieben wäre). Wenn sich die Gemmenschneider auch manchmal in Beziehung auf das Alter Freiheiten erlaubten oder Nachlässigkeiten zu Schulden kommen liessen (z. B. bei der Livia und dem Caligula eben dieses Steines, oder beim Germanicus auf der Gemma Augustea), so thaten sie es doch gewiss nie in dem Grade, dass dadurch das Verständnis der Darstellung selbst bei den Zeitgenossen gefährdet worden wäre. Auch war der Act der Adoption rein bürgerlicher Natur und hat mit kriegerischer Tracht nichts zu thun. Vgl. übrigens die eingehende Widerlegung von Thiersch in den Abhandlungen der Münchner Akad. u. a. O. — Bei dem Vielen, was über die Sache geschrieben worden, muss man sich nur wundern, dass nicht auch der Versuch gemacht wurde, den Vorgang in die trajanische Zeit zu verlegen, wobei die Hauptrollen an Trajan, Plotina, Marciana und Hadrian, im oberen Felde an den *pater Trajanus* fallen würden. Indes es ist gar keine Frage, dass die Beziehung auf das augusteische Haus weitaus die besten Chancen der Erklärung bietet.

bleibt. Aloys Hirt hat denn auch, wie gesagt, sich in letzterem Sinne entschieden. Es ist aber für jeden Urteilsfähigen klar, dass man damit in der Erklärung des Ganzen auf unendlich mehr Rätsel stösst, als wenn man Tiberius zur Grundlage macht.

Neben Tiberius auf demselben Throne, nur etwas niedriger, sitzt LIVIA, nach den Aehren und Mohnstengeln in der Rechten als Ceres gefasst[1] (als Juno hätte sie nur neben Augustus, nicht neben Tiberius dargestellt werden dürfen), aber das Haupt wieder mit Lorbeer bekränzt und vorn vielleicht ehemals mit einer kleinen Stirnkrone geschmückt (nicht mit einer Mauerkrone, wie es bei Aschbach heisst)[2]. Ihre Benennung beruht in erster Linie auf der Gruppierung mit Tiberius, dem ja keine andere weibliche Person an die Seite gestellt werden könnte, wird aber durch den verwandtschaftlichen Charakter des Profils, namentlich durch den tiberianischen Mund, in erwünschter Weise bestätigt. Dass sie in einem Alter dargestellt ist, über welches sie als Kaiserin-Mutter längst hinaus war — sie war beim Tode des Augustus bereits 70 Jahre alt —, kann natürlich nicht als ein Grund gegen die Richtigkeit der Deutung angesehen werden; sonst müsste noch zuerst die Livia des Florentiner Cameo's (s. Taf. XXVII. 8), welche in blühendster Jugendlichkeit neben ihrem Sohne erscheint, aus der Reihe ihrer Bildnisse gestrichen werden[3].

Vor diesen Beiden steht, bepanzert und behelmt und mit Beinschienen angethan, den Schild in der Linken, mit der Rechten an den Helm greifend, ein junger bartloser[4] Römer; und an der linken Seite desselben, ihm zugekehrt, eine lorbeerbekränzte Frau, welche ihre rechte Hand an den Nackenschirm seines Helmes gelegt hat. Jener, wie auch wieder allgemein angenommen wird, GERMANICUS, diese seine Mutter ANTONIA († erst unter Caligula, 38 n. Chr.). Nach der vollständigen Rüstung zu schliessen, kehrt Germanicus eben von einem Feldzug zurück oder ist im Begriff, einen solchen anzutreten. In beiden Fällen wird man so zu sagen mit Notwendigkeit zu der Annahme geführt, dass sich der Vorgang auf die Ereignisse des Jahres 17 n. Chr. beziehe, in welchem der jugendliche

[1] Wie auch sonst nicht selten auf den Gemmen. Vgl. oben p. 94 a. b. c. a.

[2] Die oberste Schicht des Steines ist an dieser Stelle (vorderer Teil des Kranzes) abgebrochen. Doch sieht man deutlich, dass von keiner Mauerkrone die Rede sein kann. Selbst die Stirnkrone ist zweifelhaft.

[3] Thiersch a. a. O. p. 93 will freilich in unserem Fall nichts von Jugendlichkeit wissen. Er nennt sie eine von Alter in sich zusammengesunkene Matrone. Allein die Züge sind durchaus die einer in unverwelkter Schönheit stehenden Frau.

[4] Hirt behauptete, er trage einen Flaumbart, und machte auch dies zu Gunsten seiner abweichenden Ansicht (Nero) geltend.

Feldherr von seiner Siegeslaufbahn in Deutschland abberufen und nach dem Orient entsandt wurde. Es ist dies der einzige Zeitpunkt, wo Germanicus mit seinem Adoptivvater, seitdem derselbe Kaiser geworden, persönlich in Berührung kam. Als Augustus starb, befand er sich bereits in Deutschland, so dass es sich nicht um seinen Weggang dorthin handeln kann. Er kehrte erst im Jahre 17 nach Rom zurück und nur, um gleich nach gefeiertem Triumph wieder nach Asien abzugehen, wo er im Jahre 19 starb. Wenn also die Deutung der drei Hauptfiguren richtig ist und ihre Vereinigung zu einem Bilde einen historischen Vorgang zur Grundlage hat, so bleibt in der That als Gegenstand der Darstellung nur entweder die siegreiche Rückkehr des Germanicus aus Deutschland oder die darauf folgende Entsendung nach dem Orient übrig; und zwar wird man sich eher für das letztere entscheiden müssen, weil einerseits Germanicus durch nichts als Triumphator bezeichnet ist[1], andererseits der neben ihm stehende, ebenfalls gewappnete und daher wohl zu seiner Begleitung gehörige Knabe bereits im Weggang begriffen ist.

Unklar bleibt, was Germanicus mit dem Hinaufgreifen zum Helme meint, und was der entsprechende Gestus der weiblichen Figur zu seiner Linken ausdrücken soll. Ob ein gemeinschaftliches Aufsetzen des Helmes gemeint ist (O. Müller) oder ein Abnehmen desselben? Oder will die Frau den Feldherrn bewegen, die Waffen niederzulegen, während er auf ihrer Weiterführung besteht (Böttiger, Lenormant)? Oder endlich, handelt es sich von Seite der Frau um einen zärtlichen Abschied, ohne dass eine Wechselbeziehung zu dem Gestus des Mannes stattfände (Wieseler)? — Aus der Mimik der dargestellten Personen lässt sich die Sache nicht mit Sicherheit entscheiden. Fragt man aber, welches Motiv sich am natürlichsten der historischen Unterlage anbequeme, so wird man der zuletzt genannten Auffassung zustimmen und den Abschied der Antonia von ihrem Sohne erkennen müssen. Germanicus, eben erst siegreich aus Deutschland zurückgekehrt, was vielleicht durch die Spolien zu seinen Füssen angedeutet, wird von Tiberius nach dem Orient abgesendet und erhält von seiner Mutter, die freilich für diesen Zweck etwas unbequem auf der Schildseite steht, den Abschiedskuss. Dass Antonia (in Gegenwart des Tiberius!) ihn bereden wolle, von weiteren Unternehmungen abzustehen, davon kann unmöglich die Rede sein. Ebensowenig kann statt ihrer an die Gemahlin des Germanicus, Agrippina, gedacht werden, die ja nicht in Rom zurückblieb, sondern mit nach Syrien gieng. Warum würde auch der Künstler die Agrip-

[1] Man vgl. dagegen den Tiberius auf der Gemma Augustea.

pina durch einen Kranz vor Germanicus ausgezeichnet haben? Der Helm des letzteren war ja, wie wir an dem Cameo Gonzaga in Petersburg [1], an dem mit den vier Büsten in Wien (Taf. XXXI.) und an andern sehen, kein Hindernis, ihm ebenfalls einen solchen zu geben. Wenn Germanicus einen unbekränzten Helm trägt, so zeigt dies zur Genüge, dass ihm und seiner speciellen Familie in diesem unteren Teil der Darstellung der Kranz nicht zukommt. Antonia dagegen trägt ihn, weil sie zu den angesehensten und durch ihr Alter und ihren Charakter würdigsten Mitgliedern des Kaiserhauses gehörte. Auch in dem Antrag des Messalinus bei Tacitus [2], den Dank für die Ehrenrettung des Germanicus betreffend, wird Antonia unmittelbar nach Tiberius und Livia genannt, Agrippina und Drusus erst nach ihr.

Die Gemahlin des Germanicus scheint vielmehr in der sitzenden Figur hinter dem Knaben dargestellt zu sein, welche in halb männlicher, kriegerischer Tracht sich mit der Rechten auf einen Schild stützt [3], vielleicht mit Beziehung auf ihr tapferes Benehmen in Deutschland [4]. — Der Knabe selbst ohne Zweifel einer der drei Söhne des Germanicus, wahrscheinlich der jüngste, CALIGULA, der Liebling der Soldaten [5], der allerdings damals erst fünf Jahre alt war (während hier ein 8—10jähriger Knabe dargestellt ist), von dem aber ausdrücklich gesagt wird, dass er den Vater nach Syrien begleitete [6], wie er auch bisher bei ihm in Germanien gewesen war.

Damit ist freilich der eigentümliche Gestus des Germanicus immer noch nicht erklärt. Allein besser keine Erklärung als eine falsche, wofür wir z. B. die Annahme, dass er sich eben den Helm aufgesetzt habe (O. Müller) oder dass er seine Rückkehr vom Feldzug damit andeute (Aschbach), nehmen müssen. Auch eine Geberde des Nachdenkens [7] ist gewiss weder darin ausgedrückt, noch überhaupt der Situation angemessen [8]. Ohne es aus der Sitte des Altertums belegen

---

[1] Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 226a.

[2] Tac. Annal. III. 18.

[3] Der Schild ist auch durch die sonst etwas abweichende Darstellung der Hawkins'schen Replik verbürgt.

[4] Tac. Annal. I. 69.

[5] Tac. Annal. I. 41. 69. „Dem eben darum der Künstler mit mäver Bezeichnung in Anzug und Stellung ein so martialisches Aussehen gegeben hat." Böttiger a. a. O. p. 300.

[6] Sueton Cal. 10.

[7] Wieseler Gött. Nachr. a. a. O. p. 777. Anm. 61.

[8] Die letztere Ansicht stützt sich auf die analoge Haltung der Minerva im Giebelfeld des capitolinischen Tempels (Monum. d. Instit. V. Taf. 36; vgl. die Münze des Antoninus Pius bei Müller-Wieseler II. Nr. 12). Allein es ist schon

zu können, möchten wir am ehesten an eine militärische Abschiedsbegrüssung, oder, wie schon A. Rubens, Mongez u. A., eine Art Eidesleistung oder Beteurung darin erkennen.

Die bereits erwähnte sitzende Figur hinter dem Knaben [1], in der wir mit den früheren Erklärern Agrippina vermuten, bezeichnete Mongez teils wegen der Rolle (?) in ihrer Linken, teils wegen des Polyhymniacharakters ihres Gegenstücks zur Rechten als eine Muse, welche die Thaten des Germanicus preist, und manche Neuere (Müller, Feuerbach, früher auch Wieseler) sind ihm darin nachgefolgt. Ihre Haartracht und ihre Züge stimmen allerdings nicht mit den Münzen der Agrippina und ihre sitzende Stellung nicht ganz mit der Situation. Aber noch weniger lässt sie den Musentypus erkennen, und so lange es sich nur um diese Alternative handelt, muss man unseres Erachtens der Gattin des Germanicus, deren Anwesenheit neben der Mutter denn doch gewissermassen postuliert ist, den Vorzug geben. — Auch Wieselers neueste Conjectur [2], dass in den beiden sitzenden Frauen Schicksalsgöttinnen gemeint seien, speciell etwa Fortuna victrix und Nemesis, möchte die Beziehung auf Agrippina noch keineswegs aus dem Feld geschlagen haben [3].

Alle diese Benennungen gelten auch für den Fall, dass es sich nicht um die Entsendung des Germanicus nach dem Orient, sondern um seine siegreiche Rückkehr aus Deutschland handelt. Wir haben uns für jenes entschieden teils mit Rücksicht auf die Erklärung der oberen Gruppe, teils weil es uns mehr im Motiv der dargestellten Personen zu liegen scheint. Indes geben wir zu, dass die Rückkehr an sich ein passenderer Gegenstand zur Verherrlichung war als die Entsendung. Dann muss man sich, wie gesagt, nur wundern, warum der Künstler den Triumphator nicht bereits mit dem Lorbeerkranz geschmückt hat. Uebrigens hat Wieseler [4], wenn wir auch seinen Gründen nicht beipflichten, darin wohl Recht, dass der Darstellung der Entsendung zugleich eine Hindeutung auf die früheren Erfolge beigegeben sei. Der unterste Streifen ist möglicher Weise nur zu dem Zweck hinzugefügt, um seine germanischen Siege zu bezeichnen.

Den Abschluss auf der andern Seite, also hinter dem thronenden

---

hier fraglich, ob der Gestus grade Nachdenken ausdrücke, und noch fraglicher, ob es sich beide Mal um einen gleichbedeutenden Gestus handle.

[1] Nicht stehend und nicht belorbeert, wie Aschbach sagt, der überhaupt in der Beschreibung sehr ungenau.

[2] Gött. Nachr. a. a. O. p. 730.

[3] S. unten die Erklärung ihres Gegenstücks.

[4] Gött. Nachr. p. 733.

Paar, bilden zwei Figuren, welche ihrem Costüm und Motiv nach Gegenstücke des Germanicus und der Agrippina zu sein scheinen und daher auch demgemäss erklärt werden. Ein gepanzerter Römer, nach vorn gekehrt, in höchst ungeschickter und fast unmöglicher Weise eine über die linke Schulter gelegte Trophäe haltend[1], die rechte Hand zu der olympischen Scene emporgestreckt, wohin auch sein Blick gerichtet ist, während die Haltung seines Körpers eher auf ein Wegschreiten nach links (d. h. nach der Rechten des Beschauers) deutet. Und neben ihm, auf einem mit Sphinxen geschmückten Stuhl sitzend, eine junge Frau, diesmal allerdings von ziemlich musenartiger Kleidung und Haltung[2], aber zugleich wieder so unmusisch coiffiert (ums Gesicht gekräuselt, im Nacken ein Zopf), dass sie durchaus nicht den Eindruck einer Idealfigur macht. Wenn wir in dem aufwärts blickenden Krieger mit Wahrscheinlichkeit den JÜNGEREN DRUSUS, Sohn des Tiberius, zu erkennen haben, der deswegen hinter den Thron gestellt ist, weil er den Germanicus auf seinem Zug nach dem Orient nicht begleitet, so wird die ihm gesellte weibliche Figur Allem nach seine Gattin, die schöne, aber verbrecherische (später von Sejan verführte) Livilla, die Schwester des Germanicus sein[3]. Dabei ist nicht zu verhehlen, dass wiederum die Handbewegung des Drusus, und noch mehr die Trophäe, die er trägt, sehr erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Die Handbewegung könnte zwar als das Erflehen göttlichen Segens gefasst werden, indem eben damals (17 n. Chr.), also gleichzeitig mit der Entsendung des Germa-

[1] Die linke Hand müsste bei richtiger Zeichnung die Stange des Tropäums viel weiter unten, etwa in Hüfthöhe, halten. Vgl. die entsprechende Figur auf einem Relief des Severusbogens bei Guhl u. Koner, das Leben der Gr. u. Röm. Fig. 544. — Die Verzeichnung, die übrigens ohne Zweifel durch die Natur des Steines veranlasst wurde, ist der Art, dass Tristan meinte, der Panzer gehöre nicht zu der unten stehenden Figur, sondern der himmlische Reiter lasse denselben gleichsam als seine irdische Hülle herniederfallen.

[2] Vgl. Pio Clem. I. Taf. 17.

[3] Wegen der Sphinxe an ihrem Stuhl vgl. den Thron des Augustus auf dem Wiener Chalcedon (oben pag. 52 nn). Dergleichen Füsse sind etwas so Gewöhnliches, dass man keine besondere symbolische Beziehung darin zu erkennen braucht. Wieseler meint zwar, aus der Hawkins'schen Replik, wo nicht bloss die Stuhllehne in eine Sphinx ausgeht, sondern eine Sphinx in ganzer Gestalt dargestellt ist, gehe deutlich hervor, dass dieselbe den Charakter eines tierischen Attributs habe. Allein meines Erachtens ist sie auch auf dem Hawkins'schen Steine nur ein Ornament des Thrones, wie an dem freilich grossenteils restaurierten im Vatican (Visconti Pio Clem. VII. Taf. 45). Und jedenfalls ist man nicht berechtigt, dem Verfertiger des Pariser Cameo einen solchen Mangel an Verständnis dem Original gegenüber zuzuschreiben, dass er das charakterisierende Attribut als blosses Ornament fasste.

nicus, Drusus nach Illyrien abgieng, um sich im Kriegswesen zu üben und die Gunst des Heeres zu gewinnen[1]. Aber dann durfte ihm der Künstler nicht zugleich eine Trophäe geben, als ob der Feldzug schon zu Ende und der Siegesruhm bereits errungen wäre. Und noch weniger kann die Trophäe auf die drei Jahre früher fallenden Ereignisse in Pannonien[2] bezogen und die emporgestreckte Rechte als Gestus des Dankes gedeutet werden. Damals handelte es sich überhaupt nicht um einen Feldzug gegen äussere Feinde, sondern um die Dämpfung eines Legionenaufstandes.

Lenormant und Aschbach helfen sich über diese Schwierigkeit dadurch hinweg, dass sie den Zeitpunkt der dargestellten Handlung nicht ins Jahr 17, sondern um zwei Jahre später, kurz vor den Tod des Germanicus, setzen und die Darstellung als gemeinsame Siegesfeier der Adoptivbrüder fassen, des Germanicus für seine Thaten in Armenien, des Drusus für seine Erfolge in Illyrien, wobei ihnen eine Stelle des Tacitus zu Hilfe kommt, welche ganz der Situation zu entsprechen scheint. In den Annalen II. 64 heisst es, nachdem vorher die Entzweiung der germanischen Fürsten und die Demütigung des Maroboduus durch Drusus erzählt worden war: „Und als nun zugleich die Meldung eintraf, Germanicus habe den Artaxias zum König über Armenien gesetzt, decretierte der Senat Beiden eine Ovation. Und neben dem Tempel des Mars Ultor wurden Siegesbogen mit den Statuen der Caesaren errichtet; war es doch dem Tiberius viel lieber, dass der Friede auf diplomatischem Wege zu Stande gekommen war, als wenn er den Krieg durch Schlachten beendigt hätte.“ Zu Ehren dieser doppelten Ovation, meint Lenormant, sei das vorliegende Kunstwerk entworfen und dann, obgleich der bald darauf folgende Tod des Germanicus die Abhaltung der Feier, soweit es ihn betrifft, verhinderte, dennoch nach dem einmal begonnenen Plane ausgeführt worden.

Nun ist aber die Feier einer Ovation, wobei der Sieger zu Pferde in die Stadt einzog, ebensowenig durch irgend etwas angedeutet als die eines Triumphs, und zumal keine Doppelfeier, bei der die Sieger, wie man aus den Worten des Tacitus schliessen muss, mochten sie auch sonst keine ebenbürtigen Feldherrn sein, einander gleichgestellt wurden. Denn auf unserem Bilde tritt doch offenbar der hinter dem Throne des Tiberius stehende Krieger gegen den andern bedeutend zurück. Und soll das kostbare Werk, das gewiss schon im Altertum in seiner Art ein Unicum war, oder aber das künstlerisch jedenfalls

[1] Tac. Ann. II. 41.
[2] Tac. Ann. I. 24 ff.

noch bedeutendere Original wirklich bloss zu Ehren einer Ovation, meinetwegen einer zwiefachen Ovation, von der aber die eine niemals abgehalten wurde, gemacht worden sein, während kurz vorher der Triumph des Germanicus stattgefunden hatte, der einen viel würdigeren Gegenstand dafür abgegeben hätte? Die Lenormant'sche Erklärung bringt daher mindestens ebensoviel neue Schwierigkeiten als sie deren beseitigt.

An der Person des jüngeren Drusus werden wir immerhin festhalten müssen. Gegen Livilla kann man Bedenken haben. Ihre Benennung beruht einzig und allein auf der Anwesenheit ihres Gatten, und zwar ohne notwendig aus ihr zu resultieren. Wir nehmen sie wie die der Agrippina an, in Ermanglung von etwas Besserem, geben aber zu, dass sie zweifelhaft. Auf der Hawkins'schen Replik des Pariser Cameo sind die beiden sitzenden Frauen durch einen grösseren Zwischenraum von Germanicus und Drusus getrennt. Es liesse sich denken, dass der copierende Künstler, wie er ja offenbar auch andere Aenderungen vorgenommen, diese Figuren beim näheren Zusammenrücken absichtlich ihres ursprünglichen Charakters entkleidet hat, um sie als die Gattinnen der zunächst stehenden Männer erscheinen zu lassen.

Was endlich den jungen Asiaten betrifft, der rückwärts gekehrt neben Livia auf der Erde sitzt, so hat wohl mit Recht die Meinung Visconti's am meisten Anklang gefunden, wonach ein arsacidischer Prinz gemeint ist, der in Rom als Geisel gehalten wurde, vielleicht mit Bezug auf frühere Thaten des Tiberius selber [1]. Eine Personifikation des überwundenen Orients oder Armeniens (Böttiger, Mongez, Lenormant u. A.) passt nicht zur Entsendung des Germanicus, und scheint überhaupt nicht in dieser concreten Umgebung am Platze zu sein, davon abgesehen, dass erst noch zu erweisen wäre, ob Knabenfiguren je für dergleichen Personifikationen verwendet wurden [2]. Ueber den unglücklichen Einfall Aschbachs, es sei der noch nicht erwachte Genius der künftigen Kaiser, brauchen wir kein Wort zu verlieren.

Gehen wir vom Mittelbilde zu der oberhalb desselben in den Lüften, d. h. wohl im Himmel oder im Reich der Seligen vor sich

[1] Vgl. Dio LIV. 9.

[2] Wenn Wieseler (Gött. Nachr. a. a. O. p. 741) einen in geringeren Dimensionen ausgeführten Erwachsenen daraus macht, so ist dies dem Augenschein gegenüber ebenso gezwungen, wie unserer Costümkunde gegenüber die Behauptung, es sei ein Germane (p. 739). Auch ist deswegen, weil er der Gruppe links den Rücken kehrt, noch gar nicht gesagt, dass er zur Gruppe rechts (Drusus) gehört.

gehenden Scene über, so kommen wir zur eigentlichen crux der Interpretation.

Dargestellt sind vier Figuren und ein erotenartiger Putte. In der Mitte ein ruhig hingelagerter Halbgott mit Strahlenkrone, Schleier und Scepter, das Gesicht nach vorn gekehrt. Links und rechts je ein lorbeerbekränzter bepanzerter Römer, der eine mit vorgehaltenem Schilde schwebend, der andere auf galoppierendem Pegasus, von einem geflügelten Genius zu dem Halbgott hingeleitet, Zeigefinger und Daumen der Rechten emporstreckend, als ob er ihm eine Nachricht zu verkündigen hätte. Unten an dem Halbgott vorüber schwebt eine asiatisch gekleidete Gestalt, das Gesicht dem Berittenen zugekehrt, mit einer Kugel in den Händen, ganz ähnlich costümiert wie der am Throne der Livia sitzende Knabe mit phrygischer Kopfbedeckung und Hosen. Auf die mit Ausnahme des Reiters offenbar ganz verschiedenen Figuren des Hawkins'schen Cameo nehmen wir vorerst keine Rücksicht, ausser soweit sie zur Deutung der unsrigen etwas beitragen.

Während nun so ziemlich Alle darin einig gehen, dass man es hier mit den verstorbenen Mitgliedern und Ahnen des julischen Kaiserhauses zu thun habe, was beim Hawkins'schen Cameo nicht der Fall zu sein scheint, stehen sich in Bezug auf die Benennung der einzelnen Figuren der Hauptsache nach zwei oder drei verschiedene Ansichten gegenüber, welche, wenn ich nicht irre, immer noch ihre eifrigen Verfechter haben.

Die meisten und zumal alle französischen Erklärer nehmen mit Mongez den Halbgott für Caesar und den auf dem Flügelross zu ihm emporschwebenden Reiter für Augustus, wonach dann bei dem Gepanzerten auf der andern Seite am ehesten an Nero Drusus, den Vater des Germanicus, zu denken ist. Andere dagegen erkennen in dem Halbgott den Augustus und sind dann allerdings etwas in Verlegenheit, wie sie die beiden Gepanzerten benennen sollen, indem wenigstens Caesar nicht in einer dem Augustus untergeordneten Rolle dargestellt sein kann, also durch ein sonstiges Familienmitglied ersetzt werden muss. Auf dem Hawkins'schen Stein findet sich an Stelle des Halbgottes eine weibliche Figur, welche der Herausgeber wohl mit Recht für Venus genetrix nimmt.

Wenn wir es mit der strahlenbekrönten Figur für sich allein zu thun hätten, so dürften wir keinen Augenblick schwanken, uns der letzteren dieser beiden Erklärungsweisen anzuschliessen. Denn die Gesichtszüge derselben, obgleich in Vorderansicht gegeben, tragen das unverkennbare Gepräge des Augustustypus, man möchte sagen, bis auf den Schnitt der Stirnhaare. Für den magern Caesar spricht ikonographisch

gar nichts. Aber wir wollen zugeben, dass man bei den Cameendarstellungen ganzer Figuren nicht zu viel Gewicht auf die Gesichtszüge legen darf. Auch die des Tiberius lassen trotz der Profilstellung Manches zu wünschen übrig, und noch viel weniger sind die übrigen Figuren bloss an ihren Zügen erkennbar. So mag es also seine Berechtigung haben, die Deutung in erster Linie nicht auf das Ikonographische, sondern auf das Sachliche zu begründen, wie offenbar Mongez und seine Meinungsgenossen thun.

Ihre Ansicht scheint vor der andern den grossen Vorzug zu haben, dass sie die Möglichkeit bietet, das Rätsel des himmlischen Reiters in scheinbar einfacher und natürlicher Weise zu erklären. Es ist der vergötterte Augustus, der auf einem Flügelross, von Amor, dem Kinde der julischen Stammmutter geleitet, zu seinem Adoptivvater Caesar emporsteigt und daselbst von einem schon früher verstorbenen Verwandten, etwa von seinem Stiefsohn, dem älteren Drusus, begrüsst wird. Wer der Phrygier sei, mag einstweilen dahingestellt bleiben.

Indes die scheinbar einfachere Erklärung stellt sich bei näherer Betrachtung doch als höchst unvollkommen und zweifelhaft heraus. Wohl ist uns der menschliche Augustus in dem Costüm, das wir ihn hier tragen sehen, und sogar mit der Beigabe eines ähnlichen Eroten aus der Statue von Primaporta bekannt. Dass aber auch der Divus so dargestellt worden sei, dafür giebt es keinen Anhaltspunkt. Das symbolische Gefühl des Altertums wie die bildlichen Analogieen sprechen gleichermassen dagegen. So zunächst der Halbgott mit dem Scepter auf unserem Bilde selber, dann die Darstellung des Divus Augustus auf Münzen [1], und der von einem Genius emporgetragene Antoninus Pius auf dem Fussgestell der Antoninssäule [2]. Eine bestimmte Andeutung vergöttlichter Auffassung ist überhaupt bei dieser Figur gar nicht vorhanden; weder der Adler, falls es sich um den Moment der Apotheose handeln [3], noch die Strahlenkrone, falls nur im Allgemeinen der Zustand der Göttlichkeit gemeint sein soll. Und wie unpassend wäre es gewesen, den vor Kurzem in hohem Alter gestorbenen Augustus, den das ganze damalige Geschlecht noch als Greis in der Erinnerung hatte, in dieser auffallenden Jugendlichkeit und Rüstigkeit darzustellen und ihm den mit seiner Würde so wenig stimmenden Botencharakter zu geben. Oder wie soll man sich anders den Gestus der vorgestreckten Rechten deuten,

[1] Vgl. die von Titus und Nerva restituierten Grossbronzen mit dem in faltenreichem Mantel thronenden Kaiser bei Cohen I. Nr. 548. 571.

[2] Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 394.

[3] Dio LVI. 42.

der in so sprechender Weise ein Verkündigen oder Begrüssen ausdrückt?

Weit entfernt daher in dem Sachlichen oder im Vorgang selber besondere Empfehlungsgründe für die Mongez'sche Ansicht zu erblicken, glauben wir vielmehr, dass sie aus sachlichen wie aus ikonographischen Gründen als verfehlt zu betrachten sei, und dass man ihretwegen ohne Bedenken sich auf die andere, durch die Gesichtszüge viel besser empfohlene Basis stellen darf, wonach der DIVUS AUGUSTUS in der mittleren Figur mit dem Scepter zu erkennen. Selbst wenn es bei dieser Voraussetzung nicht gelänge, die zwei von den Seiten herbeischwebenden gepanzerten Männer in befriedigender Weise zu deuten, müsste man einstweilen doch daran festhalten, da ja auch die gegenteilige Prämisse zu keinem besseren Resultate führt. Wir sind indes der Meinung, dass grade auf jener Basis für die Nebenfiguren eine viel zutreffendere Erklärung möglich ist als im Anschluss an die Caesarhypothese.

Unter allen Umständen handelt es sich um sehr hervorragende und dem Tiberius oder Germanicus nahe stehende Personen, höchst wahrscheinlich um Angehörige des Kaiserhauses. Das liegt schon in der Oekonomie der Darstellungsweise, welche keine blossen Füllfiguren zuliess; es geht aber auch aus der Beigabe der Lorbeerkränze hervor, welche sonst nur noch bei Tiberius, Livia und Antonia getroffen werden. Und ferner kann ihr Schweben und ihre Vereinigung mit Augustus kaum anders gedeutet werden, als dadurch, dass sie dem Erdenleben entrückt sind. Es müssen also wohl verstorbene Angehörige der augusteischen Familie darunter gemeint sein.

Von verstorbenen Mitgliedern des julischen Kaiserhauses, die zu einer so bevorzugten Rolle passen, bietet sich nun vor Allem Nero Drusus, der Vater des Germanicus, dar. Dieser schon deswegen in besonders zukömmlicher Weise, weil er in ebenso naher Beziehung zu Augustus als zu dem Helden der Hauptdarstellung steht. Für die andere Person ist auf Marcellus, den Neffen und Schwiegersohn des Augustus, und auf Tiberius Nero, den ersten Gemahl der Livia, geraten worden, nicht aber, wie ich zu meiner Verwunderung sehe, auf Agrippa, den Schwiegervater des Germanicus, was doch noch näher gelegen hätte, da er ebenfalls jenen doppelten Verwandtschaftscharakter in sich vereinigt. Drusus, der frühverstorbene Adoptivsohn und Liebling des Augustus, der erste Begründer der römischen Herrschaft in Deutschland, in freudiger Erregung dem Grossvater die Thaten des Enkels, seines eigenen Sohnes, verkündend; und mit ihm gepaart der andere grosse Feldherr der augusteischen Zeit, der Ge-

mahl der Julia, teilnehmend an dem Ruhme seines Schwiegersohnes, das scheint eine so natürliche und angemessene Erfindung, dass man, soweit es die Verhältnisse der Personen zu einander betrifft, sich gar wohl damit zufrieden geben könnte. Oder sollte Agrippa, weil nur durch Affinität verwandt, nicht das Recht haben, hier mit in Betracht zu kommen, er, auf dessen Nachkommenschaft eine geraume Zeit hindurch die Hoffnungen des Reiches beruhten? Doch gewiss ebenso gut und seiner Bedeutung nach zehnmal besser, als Tiberius Nero, der wenig bekannte Vater des Kaisers († 33 v. Chr.), oder Marcellus, der in gar keiner ersichtlichen Beziehung zu Germanicus steht.

So passend nun aber die Bezeichnungen Drusus und Agrippa vom blossen Standpunkt der Personen sein mögen, so wird man doch nicht behaupten können, dass sie auch in allen übrigen Beziehungen vollkommen befriedigen. Bei einem vergleichenden Blick auf den Hawkins'schen Cameo gewahrt man, dass dort die beiden Figuren keineswegs als Pendants oder auch nur als gleichwertig bezeichnet sind. Dem Gepanzerten links entspricht vielmehr die hinter dem Reiter schwebende Victoria; der Reiter aber hat gar kein Pendant, sondern nur ein symmetrisches Gegengewicht an den zwei weiblichen Gestalten, welche die Stelle des Augustus und des Phrygiers vertreten. Er spielt also ohne Frage eine bedeutendere Rolle als jener, nicht nur, weil er beritten ist und sein Ross von einem geflügelten Genius gelenkt wird, sondern weil er in unmittelbarere Beziehung zu den Hauptpersonen der olympischen Scene gesetzt ist. Das kann nun der Verfertiger des Pariser Cameo absichtlich geändert haben, wie er ja auch den gepanzerten schwebenden Jüngling zu einem Manne umgewandelt und ihm einen Schild statt der Binde (?) in die Hände gegeben hat. Allein gleichgestellt hat er die Figuren einander doch nicht, sonst musste er beide reiten oder beide einfach schweben lassen. Der vermeintliche Drusus ist auch hier durch Flügelross und Genius vor Agrippa ausgezeichnet. Wozu das? Und nicht einmal in den gleichen Funktionen begriffen sind sie dargestellt. Der eine (links) ist als längst aufgenommener Bewohner des Olymp, der andere als eben emporgestiegener Ankömmling charakterisiert. Lässt sich das mit unseren Benennungen vereinigen, da doch Drusus schon vor 26 Jahren (9 v. Chr.) gestorben war? Und diese Incongruenz der Zeiten wiederholt sich bei allen Deutungen, die man der betreffenden Person gegeben hat. Selbst wenn man mit offenbarer Nichtachtung der Gesichtszüge und der sonstigen Unzuträglichkeiten die Figur mit der Strahlenkrone für Caesar und dafür unseren Reiter für Augustus nimmt, so liegen zwischen der

Apotheose des letzteren (14 n. Chr.)[1] und der Entsendung des Germanicus oder auch nur seiner Rückkehr aus Deutschland zwei volle Jahre. Auf einem Bilde, dessen Vorgang ins Jahr 16 oder 17 n. Chr. fällt, konnte man den Augustus, der damals schon längst seine Tempel in Rom hatte, unmöglich erst zu den Göttern emporsteigen lassen.

Angesichts dieser Schwierigkeiten wird man schliesslich dazu gedrängt, einem Vorschlag näher zu treten, der auf den ersten Anblick etwas Ungewohntes und Willkürliches hat, und den man unter andern Umständen lieber von der Hand weisen würde, den Vorschlag Wieselers nämlich anzunehmen, dass die Hauptperson des mittleren Streifens (Germanicus) in dem himmlischen Reiter noch einmal in anderer Situation dargestellt sei. Der Vorgang in der Höhe wäre dann gleichsam die Fortsetzung des im mittleren Streifen Erzählten. GERMANICUS, der unten nach dem Orient entsendet wird, hat, durch Piso vergiftet, den Tod gefunden und steigt nun auf einem Flügelpferd zu seinem vergötterten Ahnherrn empor, während von der andern Seite jetzt nicht mehr Agrippa, sondern sein Vater NERO DRUSUS zur Begrüssung ihm entgegenschwebt. Wieseler hat diesen Erklärungsversuch zum ersten Mal nur schüchtern und im Gewand einer Hypothese (im Text zu den Denkmälern d. a. Kunst I. Nr. 378) ausgesprochen, neuerdings jedoch in positiverer Fassung als einzig richtige Deutungsweise (in den Göttinger Nachr. a. a. O. p. 734) wiederholt. Er hat es zwar beide Mal unterlassen, zu bemerken oder anzuerkennen, dass auch unter dieser Voraussetzung die Rechnung noch nicht völlig aufgeht, d. h. dass auch bei dieser Erklärung (oder aber bei dem so zu erklärenden Bilde) gewisse schwer begreifliche Auffälligkeiten mit in den Kauf zu nehmen sind, darin bestehend, dass der behelmte und bepanzerte Krieger, der vor Tiberius steht, wenn er denn identisch sein soll mit dem belorbeerten Pegasusreiter in den Lüften, durch gar nichts als die gleiche Person bezeichnet ist, und dass ihn der Künstler unten nach links abgehen, oben dagegen von der rechten Seite emporsteigen lässt. Gleichwohl sind wir nicht abgeneigt, der Wieseler'schen Auffassung beizupflichten, als der einzigen, bei welcher das Flügelpferd hinreichend motiviert wird. Der Pariser Cameo ist, wie jetzt kaum mehr bezweifelt werden kann, kein Originalwerk (s. unten), sondern eine Copie, und zwar eine in manchen Punkten ungeschickte und ungenaue Copie. Die

[1] Vgl. Höck Röm. Gesch. I. 2. p. 120; Mongez Icon. rom. II. p. 161. Auf welche Notiz gestützt Lersch (das sog. Schwert des Tiberius 1849 p. 20) das Jahr 16 als das der Apotheose annimmt, ist mir nicht klar.

mangelhafte Identificierung der beiden Figuren, obschon ihre Verteilung auf verschiedene Seiten wohl ursprünglich ist, könnte so gut wie gewisse Schwächen der Zeichnung, gewisse Zusätze und Weglassungen, dem Copisten zur Last fallen. Die Deutung hat ausserdem den Vorzug, dass durch sie eine grössere Einheit und Geschlossenheit des Gedankens, und was die Hauptsache, dass Idee in das Bild kommt, dass der ganze Vorwurf des Künstlers, der ohne das als blosse Staatsaction erscheint, eine höhere poetische Bedeutung und Abrundung gewinnt. Möglicher Weise ist auch sie noch nicht die endgiltig richtige. Sie ist aber die relativ plausibelste von denen, die aufgestellt worden sind.

In Beziehung auf das Einzelne können wir freilich Wieseler nicht mehr folgen, weder was den Gestus des Reiters, noch was den geflügelten Genius betrifft. Das Aufstrecken der rechten Hand darauf zu deuten, dass Germanicus die Thaten seiner Verwandten, d. h. des jüngeren Drusus, verkündige, hat keinen Sinn. Wir bescheiden uns überhaupt, es unerklärt zu lassen. Der Genius aber ist gewiss so gut, wie der Pegasus, ein rein mythologisches Wesen und nicht etwa jener früh verstorbene Knabe des Germanicus, der sich der besonderen Gunst des Augustus erfreut hatte[1].

Zuletzt fragt es sich noch, wer der Phrygier mit der Kugel sei, der im Vordergrunde in fast übermenschlicher Grösse, halb dem Flügelross entgegen, halb abwärts schwebt. Den meisten Auslegern gilt er für Aeneas als Stammvater des julischen Geschlechtes, einigen (A. Rubens, Lenormant) für dessen Sohn Julus wegen der Anspielung seines Namens auf die gens Julia, was wir indes nicht für eine Verbesserung ansehen können. Die übrigen Deutungen *(Dea Roma, l'univers, Genius publicus)* sind von vornherein haltlos. Aber auch mit Aeneas, obwohl wir nicht recht sehen, wie darum herum zu kommen ist, können wir uns nur mit der grössten Mühe befreunden. Welch seltsame Vereinigung bilden Aeneas und Augustus[2] und der ältere Drusus oder wer es sein mag. Wie befremdlich, dass der Künstler den mythischen Ahnherrn Roms dem jungen Asiaten im unteren Felde, in dem man unmöglich einen gefangenen Barbaren verkennen kann, so überaus ähnlich charakterisiert, und dass er grade den Stammvater des julischen Geschlechts, von dem alle

[1] Suet. Cal. 7: *Cujus effigiem habitu Capitolini in aede Capitolinae Veneris Lucia dedicavit.*

[2] „Der erste und der letzte vergötterte Ahnherr", meint Wieseler. Aber ohne das Zwischenglied Caesars wäre diese Idee den Römern kaum verständlich gewesen.

Nachkommen und so auch Augustus den Namen Aeneaden führen, zu seinem himmlischen Boten gewählt hat. Würden wir nicht eher erwarten, ihn an derjenigen Stelle zu treffen, die in der Composition dem Augustus eingeräumt ist, statt in dieser halb dienenden Handlung begriffen. Zudem ist gar nicht klar, was denn eigentlich Aeneas mit der Kugel will. Schwebt er hernieder, um das Symbol der Herrschaft (die Erdkugel) dem Tiberius zu überbringen, der römisch-monarchischen Anschauung gemäss, wonach die Siege der Feldherrn unter den Auspicien und zum Ruhme der Kaiser erfochten werden? Aber warum ist sein Blick dabei aufwärts nach dem Flügelpferde und seinem Reiter gerichtet? Oder bietet er sie vielleicht eher dem letzteren an, und ist unter der Kugel das Symbol des Himmels verstanden, in welchem der neue Ankömmling Aufnahme findet? Dazu stimmt es dann wieder schlecht, dass Aeneas gleichsam von unten zu ihm hinaufschwebt, und dass der Reiter ausschliesslich nach Augustus hinstrebt, ohne Notiz von dem Kugelträger zu nehmen. Oder liegt gar ein Drittes zu Grunde, eine Wechselbeziehung zu dem jüngeren Drusus, als ob diesem die Kugel zugedacht wäre? Kopf und Handbewegung desselben könnten zu einer solchen Annahme verleiten. Alles andere spricht dagegen; denn dadurch würde sachlich eine Figur zur Hauptperson gemacht, welche der Composition nach offenbar als Nebenfigur behandelt ist.

Seitdem wir die Hawkins'sche Replik kennen, ist die Frage insofern in ein neues Stadium getreten, als es zweifelhaft geworden, ob die Figur des Phrygiers auch wirklich der Originalcomposition angehörte. Auf dem Hawkins'schen Steine schwebt nämlich an ihrer Stelle, und zwar deutlich abwärts, eine kurz geschürzte behelmte Figur, welche man kaum für etwas Anderes als für die Dea Roma nehmen kann. Die Auffassung ist für diese ebenfalls eine etwas ungewohnte, nicht ganz der Würde entsprechend, mit der die Göttin z. B. auf der Gemma Augustea bekleidet ist; aber Roma kommt doch nachweislich in ähnlichen, mehr oder weniger untergeordneten Situationen vor[1]. Und da die Composition des Hawkins'schen Steines auch in künstlerischer Beziehung Vorzüge vor der des Pariser Cameo aufweist, so ist es allerdings wahrscheinlich, dass sie dem Original näher steht als jene, und dass die Figur des Aeneas erst nachträg-

[1] Wir erinnern nur an das eine der Innenbilder des Titusbogens, wo sie zu Fuss als Lenkerin des Viergespann's dargestellt ist (Denkm. d. a. Kunst I. Nr. 345. c). Und speciell als Trägerin und Darbringerin der Erdkugel erscheint sie bekanntlich nicht selten auf historischen Reliefs, z. B. auf dem Constantinsbogen in Rom (Trajansrelief) oder an der Treppe des Conservatorenpalastes (Relief des Marc Aurel).

lich an die Stelle der Roma getreten ist. Viel wird indes nicht durch dieses Ergebnis gewonnen, indem man jetzt zwar wohl die unproportionierte Grösse der geänderten Figur und die in ihrer Composition liegende Härte und Steifheit dem Ungeschick des Copisten zuschreiben kann, über den Grund der Aenderung aber und über die eigentliche Bedeutung des Phrygiers nach wie vor im Dunkeln bleibt.

So können wir in Beziehung auf diese Frage nicht ganz den positiven Standpunkt einnehmen, wie es von den meisten Erklärern geschieht. Es ist denn doch immer noch die Möglichkeit im Auge zu behalten, dass wir es mit einer allegorischen Figur zu thun haben, etwa mit einer Personification Asiens[1], welche zur Verherrlichung des Germanicus den neu unterworfenen (event. den zu unterwerfenden) Orient in Gestalt einer Kugel dem unten thronenden Herrscher darbringt.

Im unteren Streifen sind zehn Figuren von barbarischem und zwar vorherrschend germanischem Typus in der trauernden Haltung von Besiegten auf die Erde gelagert, Männer und Weiber, eines der letzteren in der Mitte mit einem nackten Kinde auf dem Schoss. Die Schilde der Männer sind oben ausgeschnitten und mit Aegis und Medusenhaupt geziert. Speciell orientalisches Costüm zeigt nur die zweite Figur links (ob männlich oder weiblich?), welche ihre Hände kreuzweise auf den Schildrand aufstützt, mit langen Aermeln und phrygischer Kopfbedeckung. Bestimmte Persönlichkeiten (Thusnelda mit ihrem Söhnlein) oder Personifikationen bestimmter Länder, Flüsse etc., wie sie Aschbach in bunter Reihe aufzustellen beliebt, sind offenbar nicht dargestellt; sondern die Gruppe soll wohl nur im Allgemeinen die bereits erfochtenen Siege des Germanicus (und vielleicht auch des jüngeren Drusus) andeuten.

Stellen wir zur besseren Uebersicht das Ergebnis noch einmal kurz zusammen, so haben wir im mittleren Felde Tiberius und Livia auf dem Throne; vor ihnen der nach dem Orient abgehende Germanicus, von dem seine Mutter Antonia Abschied nimmt; links Agrippina (?) und ihr Söhnchen Caligula. Neben dem Throne im Vordergrund ein arsacidischer Prinz, dahinter der jüngere Drusus mit seiner Gattin Livilla (?). Im oberen Felde Augustus und zu seinen Seiten Nero Drusus (links) und dessen der Erde entsteigender Sohn Germanicus (rechts). Vor Augustus der niederschwebende Aeneas (?). Im unteren

[1] Männliche Personificationen von Ländern (Phrygiens, Thrakiens) auf Münzen des Hadrian (Lenormant Icon. pl. XXX. 17. 19).

Felde gefangene Germanen. Davon haben wir dem Augustus und den fünf Hauptpersonen des mittleren Feldes sowie dem Knaben Caligula mit voller Ueberzeugung ihre Namen gegeben, der Antonia und dem jüngern Drusus allerdings nur aus negativen Gründen, weil keine andern Personen an ihre Stelle passen. Nicht sicher sind Agrippina, Livilla und der Phrygier Aeneas. Auch Nero Drusus und der aufsteigende Germanicus werden die definitive Bestätigung noch abzuwarten haben.

Auf dem Hawkins'schen Cameo ist Augustus durch Venus genetrix, und Aeneas durch Roma ersetzt[1]. Die schwebende Figur links ist ihrer Bedeutung nach ganz zweifelhaft. Wieseler möchte sie als den Kriegsgott Mars fassen, mit der benachbarten Venus die Stammgottheit des julischen Geschlechts. Allein nach ihrer Stellung in der Composition als Gegenstück der Victoria muss man eher an ein untergeordnetes Wesen denken. Dass den sitzenden Frauen im unteren Rang hier andere Namen zukommen als auf dem Pariser Cameo, scheint mir wenig wahrscheinlich.

Entstehungszeit. — Das Vorhandensein zweier übereinstimmender Darstellungen desselben Gegenstandes setzt voraus, dass mindestens die eine davon Copie sein muss. Wieseler[2] hat aber aus ihrer Vergleichung mit Recht geschlossen, dass es sich bei keiner von beiden um eine unmittelbare Copie nach der andern handelt, sondern dass beide auf eine dritte grössere Darstellung zurückgehen; er lässt es unentschieden, ob auf ein Gemälde oder ein Relief. In der That wird Niemand das Original des grossen Pariser Cameo in dem viel kleineren und keineswegs sehr fleissig gearbeiteten Hawkins'schen Steine erkennen wollen. Ebensowenig aber scheint das Umgekehrte zulässig, weil der letztere trotz seiner verhältnismässigen Kleinheit und trotz der mittelmässigen Ausführung gewisse Vorzüge der Composition zeigt, deren Erfindung man kaum einem Copisten zutrauen kann, wie namentlich die Beigabe der Victoria, die nicht nur den leeren Raum hinter dem Reiter in passender Weise ausfüllt, sondern als Pendant des Geharnischten auf der linken Seite dem oberen Streifen überhaupt erst die richtige Symmetrie giebt. Auch die Figur des Aeneas, wie sie auf dem Pariser Cameo gegeben ist, und das ungeschickte Motiv des

[1] Es kann seltsam erscheinen, hat aber jedenfalls keinen ursächlichen Zusammenhang, dass bei den ersten Deutungsversuchen des Pariser Cameo die verschleierte Figur wirklich von Einigen als Venus (Montfaucon), der Phrygier als Dea Roma (Peiresc, Le Roy) gefasst wurde.

[2] Gött. Nachr. a. a. O. p. 717.

Tropaeums in den Händen des jüngeren Drusus können nicht unmittelbar dem Original entnommen sein. Dagegen ist Wieseler sicherlich auf eine falsche Fährte geraten, wenn er aus der Verschiedenheit der zwei Mittelfiguren des oberen Streifens — dort Augustus und Aeneas, hier Venus und Roma — den Schluss zieht, dass auf dem Originale alle vier miteinander dargestellt gewesen seien: Augustus als neuer Jupiter zur Rechten der Venus, Aeneas mit der Himmelskugel gegen den Reiter, Roma mit der Erdkugel auf Tiberius zuschwebend. Wohl kennen wir sehr nahe Bezüge zwischen Venus und Aeneas, und wiederum zwischen Augustus und Roma. Aber eine Gruppierung des Augustus mit der Venus ermangelt jeder Analogie und inneren Wahrscheinlichkeit. Auch müsste das Uebereinanderschweben des Aeneas und der Roma die Schönheit und das Gleichgewicht der Composition aufs Empfindlichste gestört haben.

Wie sich's in Wirklichkeit auf dem Original verhielt, darüber ist eine bestimmte Entscheidung wohl nicht möglich. Nach unserem subjectiven Dafürhalten würden wir Augustus und Roma für die passendsten Figuren ansehen, und würden auch in künstlerischer Beziehung die weniger colossale, mehr herabschwebende Gestalt der Roma, wie sie auf dem Hawkins'schen Steine dargestellt ist, der des Aeneas auf dem Pariser vorziehen. Dagegen haben wir allerdings keine Antwort auf die Frage, was den Verfertiger des Pariser Cameo bewogen haben kann, an Stelle der Roma die ungefüge Gestalt des Aeneas, und was den Verfertiger des Hawkins'schen Steines, an Stelle des Augustus die Venus zu setzen.

Mag dem jedoch sein, wie es will, für die Bestimmung der Entstehungszeit macht dies keinen Unterschied. Wer mit der oben aufgestellten Deutung in der Hauptsache einverstanden, der wird die Verfertigung des Kunstwerks, zunächst also des Originals, nur in den Anfang der Kaiserzeit setzen können, und zwar nicht früher als 19 n. Chr. (Todesjahr des Germanicus), und nicht später als 37 (Todesjahr des Tiberius). Denn es ist nicht abzusehen, was ein nachtiberianischer Künstler oder Auftraggeber für ein Interesse haben konnte, diesen Kaiser und sein Geschlecht in so glänzender Weise zu verherrlichen[1]. Der Terminus ante quem lässt sich indes noch genauer fixieren. Sicherlich war zur Zeit der Verfertigung Livia († 29 n. Chr.) noch am Leben, und bestand sogar noch ein erträgliches Verhältnis zwischen Mutter und Sohn, was bekanntlich vom Jahr 26 an, d. h.

[1] Dass namentlich ganz mit Unrecht an Caligula und seine Regierungszeit gedacht wurde, hat Wieseler in den Gött. Nachr. a. a. O. p. 744 ff. nach dem Vorgang von Andern deutlich gezeigt.

mit dem Weggange des Tiberius nach Capri, völlig aufhörte. Nachdem einmal Tiberius den Schleier fallen liess, der über dem Zerwürfnis lag, wird er seiner Mutter schwerlich mehr die Ehre gegönnt haben, öffentlich als Mitherrscherin neben ihm dargestellt zu werden. Möglich, dass die ganze Bestellung von Livia ausgieng (Wieseler), welche der Eifersucht ihres Sohnes dadurch zuvorkam, dass sie seine Person in den Mittelpunkt, die ihrige an die zweite Stelle setzte. Doch konnte Tiberius in den nächsten Jahren nach Germanicus Tod wohl auch selber den Auftrag zu einem Kunstwerk gegeben haben, in welchem die Mitherrschaft Livia's in so discreter Weise angedeutet war.

Ueberhaupt je früher innerhalb des genannten Zeitraums (19—26) wir die Entstehung setzen, desto besser scheint sie motiviert zu sein. Es ist sehr viel wahrscheinlicher, dass das Werk unter dem unmittelbaren Eindruck der zu Grunde liegenden Ereignisse gemacht worden, als erst nachdem Jahre darüber hingegangen. Und wenn, wie vielleicht mit Recht vermutet worden ist (Wieseler), das Schuldbewusstsein der Herrscher gegenüber Germanicus zu dieser nachträglichen Verherrlichung desselben mitwirkte, so hat dies nur einen Sinn für die nächste Zeit nach seinem Tode, wo es galt, die Ungunst der öffentlichen Meinung abzulenken oderzu mildern. Denn sehr lange dauerte dieses Schuldbewusstsein nicht, wie man aus den bald darauf beginnenden Feindseligkeiten gegen Agrippina und ihre Kinder sieht. Es wäre widersinnig gewesen, das Andenken des Germanicus zu feiern, als man bereits darauf ausgieng, seine Wittwe zu demütigen und unschädlich zu machen. Vollends wird man auf eine frühe Zeit hingewiesen, wenn man annimmt, dass Agrippina auf dem Bilde mit dargestellt sei. Wir dürfen dies allerdings nicht als ausgemacht betrachten; wohl aber ist es für uns ausgemacht, dass unter den sitzenden Frauengestalten keine Schicksalsgöttinnen verstanden sind (rechts Nemesis als Andeutung des Todes des jüngeren Drusus. Wieseler), wodurch wir genötigt würden, die Entstehung über das Jahr 23 hinauszurücken.

Aus allen diesen Gründen — Notwendigkeit eines äusserlich noch guten Verhältnisses zwischen Tiberius und Livia, eines noch frischen Andenkens der Thaten des Germanicus, Wahrscheinlichkeit eines nachwirkenden Schuldbewusstseins der Herrscher — möchten wir den mutmasslichen Zeitpunkt der Verfertigung unmittelbar nach dem Jahre 19 setzen.

Von den beiden Copieen ist der Pariser Cameo, wie man aus seiner Kostbarkeit und aus der Darstellung der julischen Ahnen schliessen muss, speciell für das Kaiserhaus gearbeitet worden, entweder ebenfalls im Auftrage des Tiberius, resp. der Livia, oder aber

in dem des Caligula oder Claudius. Caligula war der Sohn, Claudius der Bruder des Verherrlichten, und Beide cultivierten sein Andenken mit Ostentation. Allerdings war Tiberius in diesem Cultus nicht mit eingeschlossen, aber da seine Person einmal solidarisch mit der Idee des Bildes verknüpft war, so musste man ihm wohl den Mitgenuss lassen. — Der Hawkins'sche Cameo, dessen Wert kein so ausserordentlicher, konnte einer Privatliebhaberei seinen Ursprung verdanken. Ob er vor oder nach dem Pariser gearbeitet wurde, wird nicht auszumachen sein. Wieseler setzt ihn, der leichteren und schnelleren Ausführung wegen, vorher.

Auffallend bleibt bei diesen Zeitbestimmungen die Verschiedenheit der Arbeit und des Stils sowohl zwischen den beiden Gemmen als namentlich zwischen dem Pariser Cameo und der Gemma Augustea zu Wien. Der Pariser Cameo zeigt ein flaches Relief und harte, plötzlich und tief abfallende Contouren, der Wiener (wie auch der Hawkins'sche) im Gegenteil eine gerundete, weiche Behandlung; jener eine zwar charaktervolle, aber flüchtige und keineswegs fehlerfreie, dieser eine gleichmässig sorgfältige, ihrer Gleichmässigkeit wegen fast manierierte Zeichnung[1]. Sollte man es glauben, dass die beiden bloss (oder nicht einmal) durch die Regierungszeit eines Kaisers von einander getrennt seien? Einige unter den Differenzen lassen sich durch die verschiedene Natur der Steine erklären, einige vielleicht auch durch die Annahme eines verschiedenen Ausführungsortes (Rom und Alexandria). Aber am Ende müssen wir doch zu den vielen ungelösten Fragen, die sich an den Pariser Cameo knüpfen, schliesslich auch noch die Stilfrage reihen.

5. Das Berliner Onyxgefäss.

Eine auf das julisch-claudische Kaiserhaus bezügliche Darstellung enthält auch aller Wahrscheinlichkeit nach das Beuth'sche Onyxgefäss in Berlin (publiciert von Thiersch in d. Abhh. d. bayr. Akad. d. Wiss. II. Taf. 1, vgl. p. 63 ff.)[2]. Doch ist der Gegenstand unklar und haben die etwa darauf vorkommenden historischen Figuren keinen ikonographischen Wert.

[1] Augenlider, Mund und Finger sind auf dem Pariser Cameo überall durch schwarze Striche bezeichnet, was indes wohl als spätere Zuthat angesehen werden muss.

[2] O. Müller Handb. d. Kunstarch. § 315. 5.

Das rings umlaufende Bild zeigt auf der einen Seite eine Gruppe von drei Frauen, von denen zwei mit einem kleinen Kinde beschäftigt sind, während die dritte ruhig zuschaut. Auf der andern eine sitzende Figur mit entblösstem Oberkörper zwischen einem auf einem Fels stehenden Tempel und einem Tropaeum, zu dessen Füssen ein gefangener Orientale. Sillig[1] wollte die Geburt des Augustus darin erkennen. Tölken[2] die Lustration des Gajus Caesar, Enkels des Augustus (20 v. Chr.), unter der Obhut der Venus genetrix; die drei Frauen seien Julia, Octavia und Livia; das Tropaeum und der darunter sitzende gefangene Parther bezögen sich auf die eben damals erfolgte Rückgabe der römischen Feldzeichen durch Phraates. Thiersch dagegen, ausgehend von dem barhäuptigen Gefangenen (Dacier) und von der Form der Schilde (germanisch), deutete den Gegenstand auf die Geburt des in Germanien erzogenen Caligula, obgleich der Ort der Geburt zweifelhaft oder nach der zuverlässigsten Quelle vielmehr Antium in Italien war[3].

Ob eine und welche dieser Erklärungen die richtige sei, wird sich nicht mehr bis zur Evidenz erweisen lassen. Doch scheint die Darstellung allerdings derselben Zeit und demselben Ideenkreis zu entstammen, wie die der grossen Cameen von Wien und Paris, so dass die Meinung Hirt's, welcher die Geburt des Commodus als des ersten im Purpur geborenen Kaisersohnes darin erkannte[4], schon aus diesem Grunde abzuweisen ist.

---

[1] Im Kunstblatt 1833 Nr. 3 f.

[2] Staatszeitung 1832 Nr. 331.

[3] S. nächste Seite Anm. 1.

[4] Hirt Gesch. d. b. Künste, p. 343.

Gajus Caesar (Caligula).

Gajus Caesar, der jüngste Sohn des Germanicus und der älteren Agrippina, wurde im Jahre 12 n. Chr. wahrscheinlich zu Antium [1] geboren. Er verbrachte seine Kindheit bei seinem Vater im germanischen Lager, wo er den Beinamen Caligula erhielt, und begleitete denselben (17 n. Chr.) als fünfjähriger Knabe auf seiner syrischen Expedition. Nach dessen Tode (19 n. Chr.) lebte er unter weiblicher Aufsicht (Livia, Antonia) in Rom. Im 21. Jahre erhielt er die Toga virilis und legte den Bart ab [2]. Durch knechtische Schmeichelei wusste er dem Schicksal zu entgehen, das seine Mutter und seine Geschwister betraf; ja Tiberius bestimmte ihn sogar in seinem Testamente zusammen mit seinem eigenen, damals noch unmündigen Enkel zum Nachfolger. Im Jahre 37 (noch nicht 25 Jahre alt) bestieg Caligula den Thron und zeigte sich anfangs, wenn auch verschwenderisch, doch wohlgesinnt und grossmütig. Aber schon nach kurzer Zeit trat sein Hang zur Grausamkeit und zur Wollust ungescheut hervor und seine Verschwendung nahm so colossale Dimensionen an, dass man ihn für wahnsinnig hielt. Viele schrieben die Verwandlung einer gefährlichen Krankheit zu, welche ihn noch im ersten Jahre seiner Regierung befallen und an den Rand des Grabes gebracht hatte. Nachdem die Ersparnisse seines Vorgängers erschöpft waren, erfolgten Confiscationen, Zwangsauctionen, Justizmorde. Im Jahre 39 auf 40 unternahm er einen Kriegszug an den Rhein, ohne militärischen Zweck, und machte dann Miene, gegen die Britannen zu ziehen, kehrte aber, am Ocean angelangt, wieder unverrichteter Dinge zurück, um in Rom einen lächerlichen Triumph aufzuführen. Vier Jahre dauerte dieses schranken- und ziellose Regiment; da wurde er durch eine Verschwörung der Garde sammt seiner Ge-

[1] Vgl. Sueton Cal. 8 und seine Commentatoren.

[2] Sueton Cal. 10.

mahlin Caesonia und seinem erst kurz geborenen Töchterchen ermordet (41 n. Chr.), noch nicht 29 Jahre alt.

Sein Aeusseres beschreibt Sueton folgendermassen: „Caligula war von hoch aufgeschossenem Wuchs, von blasser Gesichtsfarbe, von übermässig grossem Leib, im Gegensatz zu dem schlanken Hals und den schmächtigen Schenkeln. Er hatte hohle Augen und eingesunkene Schläfen, eine breite und finstere Stirn, dünnes Haar, das auf dem Scheitel ganz ausgefallen, während er an den übrigen Teilen des Körpers behaart war [1]. Daher galt es für ein Verbrechen und für lebensgefährlich, von oben auf ihn herabzublicken, wenn er vorbei gieng, oder überhaupt aus irgend einem Grunde das Wort Ziege auszusprechen. Er pflegte aber das Wilde und Widerwärtige, das schon von Natur in seinen Gesichtszügen lag, noch absichtlich zu übertreiben, indem er ihnen vor dem Spiegel den Charakter des Schreckhaften und Furchtbaren gab.“ Im Anschluss hieran wird von seinen Schwindelanfällen, seinen Schlaflosigkeiten, seiner nervösen Furcht vor Gewittern und Aehnlichem gesprochen, endlich von seiner unmännlichen und der Sitte Hohn sprechenden Bekleidung.

Man wäre beinahe versucht, diese Schilderung für carikiert zu nehmen, wenn nicht die meisten Züge, zum Teil mit noch drastischeren Worten, schon von Seneca, dem unmittelbaren Zeitgenossen des Kaisers, überliefert würden. Auch er sagt, die Erscheinung des G. Caesar sei ein äusserst dankbarer Stoff für Spöttereien gewesen. „So abstossend und auf so unsinnige Ausschweifungen hindeutend war die Blässe seines Angesichts, so grimmig der Ausdruck seiner tief unter greisenhafter Stirn verborgenen Augen, so gross die Hässlichkeit seines kahlen oder nur notdürftig mit Haaren überstreuten Hauptes. Dazu dann der mit Borsten besetzte Nacken, die dünnen Schenkel und die colossalen Füsse“ [2]. Von den starrenden Augen des Caligula spricht ausserdem Plinius [3]. Und Seneca an einer andern Stelle sagt, dass er die Leute mit seinem Blick sogar zu foltern wusste [4]. — Auf den Münzen erscheint er, wie alle früheren Kaiser, unbärtig;

[1] Sueton Calig. 50: *Statura fuit eminenti, colore expallido, corpore enormi, gracilitate maxima cervicis et crurum, oculis et temporibus concavis, fronte lata et torva, capillo raro ac circa verticem nullo, hirsutus cetera.*

[2] Seneca De const. sap. 18: *Tanta illi pulloris insaniam testantis foeditas erat, tanta oculorum sub fronte anili latentium torvitas, tanta capitis destituti et emendicatis capillis aspersi deformitas. Adjice obsessam setis cervicem et exilitatem crurum et enormitatem pedum.*

[3] Plinius H. N. XI. 144: *Cajo principi rigentes oculi).*

[4] Seneca De ira III. 19: *Torserat per omnia, quae in rerum natura tristissima sunt, fidiculis, tabularibus, ecubo, igne, cultu suo.*

doch liess er zeitweilig den Bart wachsen, namentlich nach dem Tode seiner Schwester Drusilla [1]. Der vergoldete Götterbart dagegen, den er als Jupiter und Neptun trug [2], war natürlich bloss Maske.

Zu seinen Lebzeiten wurden ihm, wie jedem Kaiser, viele und kostbare Statuen errichtet, teils aus Wohldienerei, teils auf seine unmittelbare Veranlassung hin. Die Wohldienerei gieng ja bekanntlich so weit, dass der Senat einmal beschloss, jeder Bildsäule des Kaisers solle eine Schildwache beigegeben werden [3]. Zum Dank für seine anfänglichen Liberalitäten und Gnadenerweisungen wurde ihm ein goldener Porträtschild decretiert, der alljährlich unter Lobgesängen aufs Capitol gebracht werden sollte [4]. Auf dem Palatin hatte er einen Tempel mit goldener Statue in Lebensgrösse, welch letztere täglich nach dem lebendig umherwandelnden Urbild gekleidet wurde [5]. An der Mercurstrasse in Pompeji stand ein Ehrenbogen, der die eherne Reiterstatue des Kaisers trug, u. s. f. [6] Caligula selbst liess seine Bildnisse massenhaft durch die Provinzen versenden, bis in den Tempel von Jerusalem [7]. Auch liess er aus Griechenland berühmte Götterbilder herbeischaffen und nach Wegnahme des Kopfes sein eigenes Bildnis darauf setzen [8]. — Indes gar lange blieb wohl keines an seinem Platze stehen. Er hinterliess ein zu schlimmes Andenken, als dass man diese Denkmäler später geachtet hätte. Die in Rom befindlichen liess Claudius sogleich bei seinem Regierungsantritt wegschaffen [9], um dem feindseligen Drängen des Senats ein Opfer zu bringen.

Auch von den MÜNZEN sollten diejenigen, welche das Bildnis des verhassten Fürsten trugen, in Folge eines Senatsbeschlusses eingeschmolzen werden [10]. Dabei konnte es sich allerdings bloss um die Kupfermünzen handeln, weil nur diese dem Senat unterstellt waren. Indes selbst in dieser Beschränkung wurde der Beschluss nicht consequent durchgeführt, wie aus den noch vorhandenen grossen und mittleren Bronzen mit dem Kopf des Caligula zur Genüge hervor-

[1] Suet. Cal. 24.
[2] Suet. Cal. 52.
[3] Dio LIX. 26.
[4] Suet. Cal. 16; Dio LIX. 16.
[5] Suet. Cal. 22.
[6] Fiorelli bei Nissen Pomp. Stud. p. 373.
[7] Jos. Ant. Jud. 18. 8.
[8] Suet. Cal. 22.
[9] Dio LX. 4.
[10] Dio LX. 22.

geht. Auf ihnen hauptsächlich beruht die Möglichkeit, die Caligulabüsten zu bestimmen; denn die kleinen Gold- und Silbermünzen[1] sind für ikonographische Zwecke weniger geeignet. Zu den besten gehören die Grossbronze mit dem Revers einer *allocutio* (bei uns Taf. XXXIV. 2)[2], die ähnliche mit dem Revers seiner drei Schwestern (ibid. Nr. 1)[3], die Mittelbronze mit dem Revers einer sitzenden Vesta (Cohen I. p. 240. Nr. 27)[4], alle drei aus dem Jahre 37 nach Chr. Auch auf auswärts geschlagenen Münzen finden sich vereinzelt gute Bildnisse, wovon ein Beispiel die silberne von Kreta (bei uns Taf. XXXIV. 3). — Sie zeigen mit ziemlicher Uebereinstimmung einen Kopf von regelmässigen, nicht unschönen Formen, an welchem die eckige Stirnbildung, d. h. der scharfe Winkel, den Stirn- und Scheitellinie zu einander bilden, die gerade Nase (beides auch bei seiner Mutter Agrippina), die etwas aufgeworfene Oberlippe, sowie das ziemlich tief am Nacken herabreichende und dort nach vorn gestrichene Haar als charakteristische Merkmale hervorgehoben werden können. Der von Sueton überlieferte wilde und widerwärtige Ausdruck ist ebenso wenig als die Glatze darauf angedeutet, die letztere wohl schon deshalb nicht, weil man wusste, mit welcher Empfindlichkeit Caligula jede Andeutung seiner körperlichen Fehler aufnahm.

Erhaltene Denkmäler.

Obgleich eine Aufzählung der auf Caligula bezogenen Bildnisse ohne Rücksicht auf ihre Verification nur ein buntes Durcheinander von halb- oder schlechtverbürgten Namengebungen darbietet, so scheint es doch passend, eine solche vorauszuschicken, damit die Untersuchung — wir hoffen deswegen nicht weitläufig zu werden — auf möglichst breiter Basis geführt werden kann.

I. Statuen und Büsten.

Nr. 1. Panzerbüste von schwärzlich-grünem Basalt im capitolinischen Museum, Kaiserzimmer Nr. 11 (abg. Bottari II. 11)[5].

[1] Drei davon abg. bei Lenormant Icon. XI. 9—11.

[2] Mongez pl. 25. Nr. 5; Lenormant Icon. XI. 12.

[3] Mongez Nr. 7; Lenorm. XI. Nr. 15.

[4] Lenorm. XI. Nr. 13.

[5] Righetti Camp. II. 272. 2; vgl. Winckelm. W. VI. 2. p. 305, Anm. 1156; Visconti Pio Cl. III. p. 28, wo wie in der Beschreibung der Stadt Rom III. 1. p. 199. 9 fälschlich auf Bott. II. 12 (s. die folgende Nr.), statt 11 verwiesen ist.

Der Kopf stark nach rechts gewandt, mit bösem Blick (ohne Pupillen) und zusammen gezogenen, horizontal laufenden Brauen. Alles aus Einem Stück und tadellos erhalten; aber die Echtheit wohl nicht zu verbürgen. Die Herausgeber Winckelmanns heben hervor, dass die Haare wider die Regel von reinen ungestörten Massen an der Stirn tiefer ausgehöhlt seien als an den Seiten des Hauptes. Weniger erheblich scheint es, dass der Mund mit der Augenlinie nicht ganz parallel steht.

Nr. 2. Marmorbüste ebenda, obere Gallerie Nr. 69 (abg. Bottari II. 12), mit nacktem ungebrochenem Bruststück, der Kopf ebenfalls nach rechts gewandt und auf das gleiche künstlerische Vorbild zurückgehend wie Nr. 1, mit leicht vortretendem Halsknorpel. Die Hälfte der Nase und ein paar Flicken neu. Im Folgenden zusammen mit dem vorigen als capitolinischer Typus bezeichnet.

Fig. 46. Caligula(?) im Lateran (s. Nr. 4).

Nr. 3. Nackte heroische Statue in der Statuengallerie des Vaticans Nr. 262 (der Kopf abg. Taf. III.), gefunden zu Otricoli, von uns als Augustus gefasst (oben p. 29. Nr. 13).

Nr. 4. Kopf im Lateran Nr. 211 (abgeb. Fig. 46), 1846 in Cervetri gefunden, nach Benndorf und Schöne Caligula, obgleich anscheinend in der Person vom capitolinischen verschieden; ohne den düstern Ausdruck, mit anders disponiertem Stirnhaar.

Nr. 5. Kopf in der Villa Albani, Kaffeehaus Nr. 633 (Winckelm. W. VI. 1. p. 236), mit verschleiertem Hinterhaupt das Gesicht vom capitolinischen Typus, mit Anklängen an Augustus. Die Büste neu. — Die Togastatue ebenda Nr. 634 wird wohl mit Unrecht Caligula genannt; sie stellt einen unbekannten Römer dar.

Nr. 6. Nackte heroische Statuette ebenda im Garten Nr. 475, vom Motiv der otricolanischen Statue im Vatican (oben Nr. 3). Ob bloss deswegen auf Caligula bezogen?[1]

[1] Die priesterlich verhüllte Togastatue in Villa Borghese, die seinen Namen trägt, ist vielmehr ein Augustus (s. p. 32. Nr. 25). Die Büste im Mus.

Nr. 7. 8. Verdächtige Büsten im Pal. Doria (Matz und Duhn A. B. Nr. 1803) und im Pal. Sciarra (Matz und Duhn Nr. 1845)[1].

Nr. 9. Panzerstatue in Neapel, erster Corridor (abg. Clarac pl. 933. 2375)[2]. Kopf und Torso 1787 an zwei wenig von einander entfernten Orten zu Minturnae gefunden und wohl zusammengehörig; der Kopf hatte dem Fährmann des Garigliano bis dahin zur Befestigung der Stricke gedient. Der rechte Arm ist schräg abwärts gestreckt (ergänzt), um den linken ist ein Feldherrnmantel geschlungen. Auf dem Panzer ein rennendes Pferd von einer Chimaera angefallen, darunter der gestürzte Reiter. Der Kopftypus ähnlich dem capitolinischen, doch gradaus gerichtet, mit bösem Blick und festgeschlossenem Mund, vielleicht nur der Restaurationen halber (Nase, Kinn, linke Wange, Hinterkopf) nicht ganz mit demselben übereinstimmend.

Nr. 10. Bronzestatuette in Neapel, zweiter Bronzesaal (Fin. Nr. 70; abg. Mus. borb. V. 36. 1)[3], 1824 in Pompeji gefunden[4]: Ein Knabe mit frauenartig gescheiteltem Haar in reichverziertem silberinkrustiertem Panzer, mit Aegis über der linken Schulter. Wegen dieses letzteren Abzeichens für einen Kaiser genommen, und bald Caligula, bald Vitellius genannt. Die erstere Erklärung rührt von Guarini her, der den Knaben als drei(?)jähriges Kind und seine Fussbekleidung als *caligae* fasste. Nicht ganz zwei Fuss hoch[5].

Nr. 11. Kopf in den Uffizien zu Florenz Nr. 61 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 73), auf moderner Feldherrnbüste und vielleicht auch selber modern; scharf nach rechts gewandt, vom capitolinischen Typus[6].

Torlonia Nr. 439 wahrscheinlich identisch mit dem sog. Tiberius in München (unbek. Clandier Nr. 36).

[1] Sicher modern der Kopf der nackten schreitenden Figur in der Spiegelgallerie des Pal. Doria (Matz u. Duhn Nr. 1078), der Kopf einer Togastatue in Pal. Barberini (ibid. Nr. 1294), der einer nackten im Hof des Pal. Mattei (ib. Nr. 1023), und die Büste im Pal. Colonna (ib. Nr. 1799).

[2] Gerhard Nr. 159; Finati Nr. 218.

[3] Clar. pl. 933. 2374; Dunoy Hist. des Rom. IV. p. 285.

[4] So nach Finati und Clarac; doch finde ich in der *Historia Pompejan. antiquitatum* unter diesem Jahre nichts darüber erwähnt.

[5] Ueber die fragmentierte Figur einer ehernen Reiterstatue von Pompeji, welche ohne hinlänglichen Grund auf Caligula oder auf Nero bezogen wird, s. unten im Verzeichnis der Nerobildnisse.

[6] Wo sich jetzt die bei Gori (Mus. Flor. pl. 93) und danach bei Clarac (pl. 934. 2379) abgebildete kleine Marmorgruppe („Caligula und Drusilla“) befindet, weiss ich nicht. Für die Ikonographie des Caligula geht damit schwerlich etwas verloren.

Nr. 12. Togastatue eines Knaben in Parma (Dütschke Ant. Bildw. V. 894)[1]; mit schlicht nach vorn gestrichenem Haar, von dem je ein Büschel auf die Wangen herabgeht. Er hat angenehme Gesichtsformen, ein gebrochenes Profil und den Ansatz zu einem Doppelkinn. „Wahrscheinlich Caligula."

Nr. 13. Kopf des sog. Caligula in Mantua (s. unbek. Claudier Nr. 17).

Nr. 14. Kopf auf Feldherrnbüste im Museo archeologico zu Venedig Nr. 262 (Dütschke A. B. V. Nr. 326; abg. Zanetti I. 10),

Fig. 47. Bronzebüste des Caligula in Turin (s. Nr. 15).

nach Valentinelli aus der Sammlung Grimani. Von claudischem Charakter und vollkommen dem Münztypus entsprechend, aber ohne den bösen Blick der sonstigen Caligulaköpfe. Die Stirnhaare an die des Augustus erinnernd, der Nasenrücken im Ganzen gerade, doch mit leichtem Vortreten des Nasenbeins, die äusseren Augenwinkel etwas vertieft, die Haare im Nacken herabgehend. Von auffallender Frische der Epidermis, und nach Dütschke wohl modern.

Nr. 15. Bronzebüste in Turin (Dütschke A. B. IV. 297) mit nacktem Bruststück, der Kopf stark nach rechts gewandt, vom capitolinischen Typus. Da es die einzige Bronzebüste des Caligula,

[1] Abg. Antolini Le rovine di Velleja IX. 4.

die ich kenne, so ist sie ohne Zweifel identisch mit der bei Visconti-Mongez (pl. 25. 1. 2 und danach bei uns Fig. 47)[1] abgebildeten, die also damals in Paris (Musée royal) war, wo sich heutzutage keine mehr befindet. Der Oberkopf ist restauriert, sonst scheint sie antik zu sein. Ueber ihre Herkunft ist nichts bekannt.

Nr. 16. Panzerstatue aus Gabii im Louvre, Descr. Nr. 37 (das obere Drittel im Profil abg. Taf. XVI)[2]. Der Kopf aufgesetzt, aber alt und angeblich ebenfalls von Gabii[3], seinen Massen nach aber nicht zugehörig, indem er für den Torso zu klein; Nase und Kinn neu[4]. Die Löcher und Bronzestifte in den Haaren rühren von einem Kranze her, den man der Statue zur Zeit ihrer Aufstellung in Villa Borghese gegeben hatte. Er ist vom capitolinischen Typus verschieden, hat einen flachen Scheitel und einen weniger düstern Blick.

Nr. 17. Panzerbüste von Marmo bigio ebenda, aus Sammlung Campana (abg. D'Escamps pl. 69), vom capitolinischen Typus. Angeblich zu Tusculum gefunden, in Wahrheit aber, trotz dem zwischengesetzten Halsstück, neu.

Nr. 18. Kopf im Cabinet des médailles (Chabouillet Nr. 3296), fälschlich als Augustus bezeichnet, vielmehr ein Caligula vom capitolinischen Typus, nur etwas aufwärts rechts gerichtet. Ob alt?

Die Reiterstatue im britischen Museum (publ. von E. Braun in den Mon. d. Inst. V. 5; vgl. Annal. 1849. p. 102 ff.), welche früher im grossen Saal des Pal. Farnese in Rom aufgestellt war, hat einen modernen Kopf, von dem ich nicht sicher weiss, ob er Caligula darstellt. Bei Maffei (Raccolta di statue Taf. 52) gilt er für Augustus.

Nr. 19. Sog. Caligulakopf in Richmond (Michaelis Anc. Marb. p. 625. Nr. 8), sehr jugendlich, mit Flaumbart auf der Oberlippe, ohne den bösen Ausdruck. Bei grosser Aehnlichkeit der Einzelformen mit denen der Münzen liegen doch in dem nach vorn abgeflachten Schädel und der niedrigen Stirn Momente vor, welche die Caligulabedeutung zweifelhaft machen. Vielleicht identisch mit dem schönen Bildnis auf einem Cameo des brit. Museums (abg. Taf. XXVI. 9).

---

[1] Auch bei Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 358; Baumeister Denkm. des klass. Altertums I. p. 233.

[2] Die ganze Statue Mon. Gab. 38; Mon. sc. Borghes. I. 39; Bouillon II.; Clarac pl. 277; der Kopf bei Visconti-Mongez pl. 25. 3. 4.

[3] Vgl. Monum. Gab. p. 72: *In cece della testa che mancaca si è adattata sul torso un' altera antica di Cajo Cesare detto Caligola, analoga assai a' ritratti di Germanico suo padre, di Claudio suo zio, di Tiberio suo precessore, trovati tutti fra gli avanzi di Gabj.*

[4] Unrichtig sagt St. Victor bei Bouillon: *Cette belle tête est intacte dans toutes ses parties.*

Nr. 20. Verdächtige Büste des Caligula in Lowther Castle (Michaelis A. M. p. 499, Nr. 69), aus der Sammlung Hertford.

Nr. 21. Büste des Caligula als Knabe in Newby Hall (Michaelis A. M. p. 529. Nr. 22), mir nicht bekannt.

Nr. 22. Ein kleiner Bronzekopf des Caligula in Strawberry Hill, angeblich aus Herculanum (Arch. Ztg. 1874 p. 62) wurde wie die meisten Walpole'schen Sachen verkauft[1].

Zwei Köpfe in Berlin, der eine (Nr 1334) mit nacktem Bruststück, der andere (Nr. 346) auf Büste von farbigem Marmor, sind moderne Repliken des capitolinischen Typus.

Ebenso der Porphyrkopf in Dresden Nr. 257 (abg. Augusteum Taf. 127) auf nackter Brust, der aber trotzdem in Gypsabgüssen verbreitet ist, z. B. in Berlin[2].

Nr. 23. Nackte Knabenstatue des sog. Caligula in Stockholm (abg. Clarac pl. 934. 2376)[3]; mit lorbeerbekränztem Kopf (aufgesetzt) und zurückgeschlagener Chlamys. Die gekreuzten Unterbeine (mit den zierlichen Stiefeln) und der Harnisch daneben sind ergänzt.

Ueber einen angeblichen Torso des Caligula mit aufgesetztem Claudiuskopf im Museum von Aquileja ist mir bloss die Notiz und Abbildung der Leipz. Illustr. Ztg. 1884 p. 137 bekannt. Danach wäre er mit einem auf der linken Schulter gehefteten, vorn herabfallenden Mantel bekleidet. Ikonographisch scheint er nicht in Betracht zu kommen.

Nr. 24. Kein Rundwerk, sondern eine Hochrelieffigur ist die Panzerstatuette in Neapel (Finati Nr. 97; abg. Mus. borbon. V. 36. 2)[4]; welche gleich der obigen (Nr. 10) mehr traditionell, als weil Gründe vorlägen, als Caligula bezeichnet wird. Sie schmückte ursprünglich den Wagen einer herkulanischen Quadriga. Jetzt in zwei Exemplaren vorhanden, das eine Mal wirklich mit einem claudischen Kopf.

---

[1] Michaelis Anc. Marb. p. 69.

[2] Friederichs-Wolters Ant. Bildw. Nr. 1446. Die von Visconti (Pio Clem. III. p. 29. Anm. 3) erwähnte Dresdner Statue (abg. Le Plat Taf. 44) hat ebenfalls einen modernen Kopf, und zwar nicht des Caligula, sondern des Augustus. — An Caligula erinnernd ein Dresdner Gypsabguss (Büstenzimmer Nr. 49) mit Fichten- oder Olivenkranz. Wo das Original, ist mir unbekannt.

[3] Vgl. Wieseler im Philologus 1868. p. 227.

[4] Clarac pl. 933. 2378; Darny Hist. des Rom. IV. p. 388.

2. Geschnittene Steine.

a. b. Zwei Cameen mit Caligulaköpfen vom Typus der Münzen in den Uffizien zu Florenz Nr. 104 und Nr. 105.

c. Chrysolith-Intaglio mit lorbeerbekränztem Kopf ebenda (abg. Gori Mus. Flor. Gemmae I. Taf. V. 2), seiner Bedeutung nach zweifelhaft.

d. Sardonyx im Cabinet des médailles zu Paris (Chab. Nr. 219; abg. Mongez Icon. Taf. 25. 8)[1]. Zwei Köpfe nach rechts, auf Caligula und Drusilla bezogen, was dem männlichen Bildnis nach richtig sein kann; der weibliche Kopf hat eine diademartige Haarbinde.

e. Sardonyx ebenda (Chab. Nr. 218; abg. Lenormant XI. 14)[2]: Kopf nach links mit der Beischrift CALIGULA, für welchen er etwas niedrige Proportionen hat; darunter in winziger Grösse die drei Schwestern des Caligula mit den Initialen ihrer Namen. Der Stein gilt trotz der verdächtigen Aufschrift (Caligula statt Caj. Caes. Aug.) für antik.

f. Grosser, angeblich in Paris befindlicher Cameo mit den hinter einander gestellten Büsten des Tiberius und eines jungen Mannes (abg. Mongez Icon. pl. 22. 4)[3]. Dass der letztere Caligula, ist den Formen nach nicht unmöglich, und man könnte zur Erklärung anführen, dass die Köpfe der beiden auf Colonialmünzen von Karthago nova (Cohen I. p. 245), wenn auch auf Avers und Revers verteilt, wirklich vereinigt vorkommen. Gleichwohl giebt ihre Nebeneinanderstellung auf Gemmen zu Bedenken Anlass.

g. h. i. Drei Intaglio's mit sog. Caligulaköpfen in Berlin (Tölken Verz. V. 2. Nr. 148—150) sind, was die dargestellte Person betrifft, alle zweifelhaft. Auf dem Saphir Nr. 148 trägt der Kopf eine Strahlenkrone; auf der Paste Nr. 150 ist er einem weiblichen Bildnis gegenüber gestellt.

k. Onyx in Wien (Sack. u. Kenn. p. 416. Nr. 38; abg. bei uns Taf. XXVI. 13)[4]: Lorbeerbekränzter Kopf nach links, ganz dem Typus der Grossbronzen entsprechend.

l. Cameo, ehemals im Besitz des Generals von Wallmoden, grossbritann. Gesandten in Wien (abg. Taf. XXVI. 12; Cades V. 370), mit dem von Pichler eingeritzten Namen des Dioskorides: Nackter

[1] Lenormant Icon. pl. XI. 17; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 375.
[2] Duruy a. a. O. p. 313.
[3] Und danach bei Clarac pl. 1055. 3258 A. Vgl. oben p. 157 h.
[4] Arneth Die ant. Cam. 17. 1.

Kopf nach links vom Typus der capitolinischen Büsten; sehr gerühmt von Winckelmann[1].

m. Cameo, ehemals im Besitz von Agincourt (abg. Bracci Memorie I. 15), mit Kopf des Caligula und mit den Namen Alpheos und Arethon. Nach Köhler verdächtig[2].

n. Vortrefflicher Cameo, ehemals im Besitz von Th. Jenkins, lorbeerbekränzt, mit der *frons anile* des Sueton (Visconti Pio Cl. III. p. 28. Anm. 2). Stephani[3] identificiert ihn fälschlicher Weise mit dem Wallmoden'schen (l), der des Kranzes entbehrt.

o. Antike Paste, ehemals im Besitz des Ritters von Azára, mit nacktem Caligulakopf (Visconti a. a. O.).

p. q. r. Drei lorbeerbekränzte Köpfe vom Typus der Münzen bei Cades V. Nr. 367—369. Am besten der nach rechts gewandte Nr. 369, ohne Büste, ca. 3 Centim. h. — Die beiden nach links gewandten, ein kleinerer auf Panzerbüste (ca. 1,50 Centim. h.) und ein grösserer mit blossem Paludamentum (ca. 3,50 Centim. h.), zeigen bei aller Jugendlichkeit deutlich eine durchfurchte Stirn. Ob der kleinere mit dem Jenkins'schen (n) identisch, weiss ich nicht.

s. Sardonyx ebenda V. Nr. 371 (abg. Taf. XXVII. 11)[4], anscheinend dasselbe Bildnis mit fast unmerklichem, die Wangen bedeckendem Bart, das Paludamentum um die Schultern; mit einem weiblichen Kopf (Drusilla) gruppiert, beide nach rechts. 2,20 Cent. h.

Verification der Bildnisse.

Die Caligulabildnisse stehen in Beziehung auf Zahl und auf Sicherheit der Bedeutung hinter denen der zwei andern claudischen Kaiser beträchtlich zurück.

Zu Winckelmanns Zeit waren in Rom nur die Basaltbüste des Capitols (Nr. 1) und die verschleierte der Villa Albani (Nr. 5) bekannt[5]. Erst geraume Zeit nach seinem Tode kamen 1777 die nackte Statue von Otricoli (Vatican, oben Nr. 3)[6], 1792 die Panzerstatue von Gabii (Paris, Nr. 16), welche beide von Visconti als Caligula

[1] Winck. W. V. p. 127; VI. p. 236. Vgl. Brunn Künstlergesch. II. p. 494.

[2] Vgl. Brunn a. a. O. p. 598.

[3] Bei Köhler Ges. Schr. III. p. 329.

[4] Lenormant Icon. XI. 16.

[5] Winckelmann W. VI. 1. p. 236.

[6] Im Museo Pio Clem. III. p. 29 wird sie noch *l'unica statua rimastaci di questo pessimo principe* genannt.

gedeutet wurden, und 1787 die von Minturnae (Neapel, Nr. 9) zum Vorschein, und dann nach langem Zwischenraum 1846 der cervetrische Kopf im Lateran (Nr. 4). Im Uebrigen beschränkte sich die Vermehrung des Denkmälervorrats darauf, dass noch ein paar mehr oder weniger verdächtige Repliken der capitolinischen Büste auftauchten. Der angeblich Grimani'sche Kopf in Venedig (Nr. 14) blieb ziemlich unbeachtet.

Diese Bildnisse sind nun zwar ihrer Mehrzahl nach ganz tüchtige Arbeiten und einige von ihnen ausserdem vorzüglich erhalten, so dass wir uns über die geringe Zahl derselben hinwegsetzen könnten, wenn wir sicher wären, auch wirklich Caliguladarstellungen und Werke des Altertums vor uns zu haben. Allein das ist nun eben das Missliche, dass hier in den meisten Fällen nicht nur keine zuverlässigen ikonographischen Bestimmungen vorliegen, sondern dass ausserdem grade da, wo man der Wahrheit am nächsten zu sein glaubt, dieselbe durch Zweifel anderer Art wieder in Frage gestellt wird.

Bevor wir die Denkmäler auf ihre Bedeutung hin betrachten, sehen wir uns zu der Bemerkung veranlasst, dass bisweilen, was ja im einzelnen Falle gerechtfertigt sein kann, ein gewisses Schwanken zwischen Caligula und Augustus[1], noch öfter jedoch ein, so viel wir sehen, grundloses Durcheinanderwerfen der beidseitigen Bildnisse stattfindet. So werden zwei offenbare Nachbildungen des capitolinischen Caligulatypus, die eine in München (s. oben p. 42. Anm. 3), die andere im Cabinet des médailles zu Paris (Caligula Nr. 18) von den Verfassern der betreffenden Cataloge als Augustus bezeichnet, wie früher die farnesische Reiterstatue im britischen Museum mit dem ähnlichen modernen Kopf (s. bei Nr. 18) von Maffei als solcher abgebildet worden war. Umgekehrt gilt bei Nibby eine verschleierte Augustusstatue der V. Borghese (p. 32. Nr. 25), gilt in den Antichità d'Ercolano ein Bronzebüstchen desselben zu Neapel (p. 34. Nr. 37) und gilt namentlich ganz allgemein die nackte otricolanische Statue des Vaticans (Calig. Nr. 3), die wir für Augustus nehmen, für Caligula. Soweit es sich dabei um unbedeutendere Köpfe handelt, mag es genügen, die Thatsache dieser häufigen Verwechslung constatiert und auf das Unrichtige der Bezeichnungen aufmerksam gemacht zu haben. Auf die zuletzt genannte otricolanische Statue dagegen, die man zunächst immer noch unter der

[1] Vgl. die Statue im Mus. Despuig auf Mayorka (Hübner Die ant. Bildw. in Madr. Nr. 690) oder die Knabenbüste im brit. Museum (Guide of the greco-rom. sculpt. Nr. 8).

Rubrik des Caligula suchen wird, kommen wir noch einmal mit einem Worte zurück.

Es muss ja zugegeben werden, dass neben oder nach Augustus am ehesten an Caligula (Visconti) bei ihr gedacht werden dürfte. Die in der Seitenansicht etwas hohen Proportionen des Kopfes passen gleichermassen zu beiden, die leicht eingeknickte Linie des Profils sogar noch besser zu Caligula, und ebenso, falls der capitolinische Typus sich als beglaubigt erweist, die Wendung des Hauptes. Auf den Mangel an Uebereinstimmung mit der Schilderung des Sueton (unharmonische Körperverhältnisse etc.) braucht nicht viel gegeben zu werden, da einesteils die Künstler sich scheuen mussten, ihm unschöne oder gar widerwärtige Züge zu geben, andernteils bei ganzen Statuen im Durchschnitt nur der Kopf wirklich porträtiert wurde. Auch nach den mitgefundenen Bildnissen, unter denen Augustus in pontificalem Gewande (oben p. 31. Nr. 18) bereits vertreten, möchte man eher auf ein anderes Glied des Kaiserhauses schliessen. Allein das sind Alles keine Gründe, welche im Stande wären, das so direct auf Augustus weisende Argument von der Disposition der Stirnhaare zu entkräften [1]. Dieses entscheidet um so mehr, als auch die übrigen Züge nicht eigentlich widersprechen, die kleinen Abweichungen aber dadurch erklärt werden können, dass sehr erhebliche Restaurationen über den Kopf ergangen sind (er war mitten durch die Augen entzwei gebrochen). Und was die vermeintliche Schwierigkeit des bereits vorhandenen Exemplars einer Augustusstatue von Otricoli betrifft, so fragt es sich, ob es nicht wahrscheinlicher, dass dem allgemein verehrten Begründer der Monarchie ein doppeltes Standbild daselbst errichtet wurde, eines zu Lebzeiten und eines nach seiner Vergötterung, als dass eine heroische Statue des Monstrums Caligula neben eine schlichte Togafigur des Augustus gesetzt wurde. Wenn der wahnwitzige Herrscher selber je eine solche Aufstellung befohlen hätte, so wäre sie später ohne Zweifel wieder beseitigt worden. — Die ähnlich aufgefasste albanische Statuette (Nr. 6) wird wohl in jedem Falle als Caligula zu streichen sein.

Auch Visconti übrigens, ohne von dem früher Gesagten etwas zurückzunehmen, scheint im Verlauf der Zeit sein Urteil modificiert und anderen Denkmälern vor der otricolanischen Statue den Vorzug gegeben zu haben. Wenigstens figuriert dieselbe nicht in der *Iconographie romaine*, die soweit noch ganz als Ausdruck Visconti's gelten kann, sondern an ihrer Stelle sind die später gefundene gabinische Panzerstatue, bezw. der ihr aufgesetzte Kopf, und eine jetzt wahr-

[1] Vgl. oben p. 58.

scheinlich in Turin befindliche Bronzebüste als die geeignetsten Paradigmen des Caligulatypus aufgenommen.

Bei dem Kopf der gabinischen Panzerstatue im Louvre (oben Nr. 16; abg. Taf. XVI.) ist, wie bei der vorigen, unläugbar Manches vorhanden, was auf Caligula deutet, und diesmal ohne dass ein anderer Name ihm das Vorrecht streitig macht, am wenigsten der des Augustus, der hier absolut nicht in Frage kommen kann. Gleichwohl liegen auch bei ihm weder im Fundort noch in der Physiognomie zwingende Momente für seine Benennung vor. Das Bildnis ist zum voraus keines von denen, die sich auf den ersten Blick und zweifellos als solche von Claudiern zu erkennen geben. Wenn es ein Glied dieses Geschlechtes darstellt, so ist der sonst so deutlich ausgeprägte Gentilcharakter hier ganz latent; nur der allgemeine Zeitcharakter des 1. Jahrhunderts tritt zu Tage. Zwar da der Kopf aus Gabii stammt, wie man dem Text bei Visconti entnehmen muss (s. oben p. 208. Anm. 3), so könnte, was der Typus nicht bestimmt genug ausspricht, aus der Provenienz abgeleitet werden, insofern an demselben Ort noch andere Claudier zum Vorschein gekommen sind (Tiberius, Germanicus, Claudius). Indes sind die Fundberichte ziemlich summarischer Natur, so dass damit noch keine gentile Beziehung oder Zusammengehörigkeit bewiesen ist, zumal nicht für den Kopf, auf den es hier allein ankommt. Dieser scheint erst nach Vollendung der Ausgrabungen ohne irgend welche Berücksichtigung seines speciellen Fundortes aus der Masse des vorhandenen Materials ausgesucht worden zu sein, um dem vortrefflichen Torso doch auch zu einem Namen zu verhelfen. — Nun sind ja die quadrate Kopfform, die gerade (übrigens ergänzte) Nase, die aufgeworfene Oberlippe, der umwölkte Blick für Caligula in der That bezeichnend. Aber Anderes ist vorhanden, was weniger stimmt. Die Proportionen des Kopfes sind niedriger, die Stirn quillt über den Brauenknochen vor, die Weichteile unter dem (ebenfalls ergänzten) Kinn sind von grösserer Fülle. Also eine vage Aehnlichkeit, welche die Caligulabedeutung nur eben als möglich zulässt. Sie könnte vielleicht etwas beweisen, wenn durchaus an einen Kaiser gedacht werden müsste. Denn so viel ist richtig, dass man in Verlegenheit wäre, einen andern vorzuschlagen. Aber unter den gabinischen Denkmälern sind nachweislich auch Bildnisse gefunden, die nicht Kaiser vorstellen, hochstehende Männer wie Agrippa, Corbulo, Germanicus, oder einfache Municipalbeamte wie die vier Togastatuen von Unbekannten (Mon. Gab. 44. 47). Das Vorwiegen von Kaisern beruht überhaupt zum Teil nur darauf, dass die gefundenen Torsi durch aufgesetzte Köpfe nachträglich zu solchen gemacht worden sind. So liegt also auch für den Kopf unserer Panzer-

statue kein Grund vor, ihn ausschliesslich dem Kreis der Imperatoren zu vindicieren. Seiner Bartlosigkeit nach ist es ein Bildnis aus der Zeit zwischen Augustus und Hadrian, seinem artistischen Typus nach höchst wahrscheinlich eines aus der ersten Hälfte dieser Periode. Jede nähere Bestimmung darf nur mit dem Vorbehalt ausgesprochen werden, dass es auch anders sein kann.

Wenden wir uns jetzt zu demjenigen Typus, der am allgemeinsten für Caligula gehalten wird, und der nicht etwa nur in einem einzigen, sondern noch in auffallend vielen, zum grösseren Teil allerdings verdächtigen und modernen Exemplaren, vorhanden ist. Mongez hat ihn nach einer Bronzebüste des Musée royal (der jetzigen Turiner, wie wir annehmen, oben Nr. 15, Fig. 47) abgebildet. Er kommt aber ausserdem noch in zwei capitolinischen Büsten, einer basaltenen (Nr. 1) und einer marmornen (Nr. 2), möglicher Weise in einer Neapler Panzerstatue (Nr. 9) und, mit verhülltem Hinterhaupt, in einem Kopf der Villa Albani (Nr. 5) vor. Ferner in den mehr oder weniger verdächtigen Büsten des Pal. Doria und Sciarra (Nr. 7. 8), der Uffizien (Nr. 11), des Louvre (S. Campana Nr. 17), des Cabinet des médailles (Nr. 18) und in Lowther Castle (Nr. 20), um von den sicher modernen in Berlin, Dresden und anderswo zu schweigen. Auch der Wallmoden'sche Cameo (l) geht auf das gleiche Original zurück.

Es ist der Kopf eines jungen Mannes von nicht unedlen, stark an Augustus erinnernden Formen, mit breiter Stirn, breit wenigstens im Verhältnis zu dem zugespitzten Untergesicht; das Haar von claudischem Schnitt und Charakter, die Ohren, wie ebenfalls häufig bei den Claudiern, abstehend, die Brauen zusammengezogen und das Auge düster beschattet, die Nase von mässiger Grösse und wenig vorstehend, mit geradem Rücken; die Lippen fest geschlossen, das Kinn wohlgestaltet und mehr durch einen stumpfen Winkel als durch eine abgerundete Kehle vom Munde getrennt. Der Kopf meist scharf nach rechts gewandt. Gradaus gerichtet ist nur der Kopf der Neapler Statue (Nr. 9), etwas aufwärts rechts der im Cabinet des médailles zu Paris (Nr. 18).

Den Münzen gegenüber steht auch dieser Typus in einem durchaus neutralen Verhältnis, aus welchem für die Bedeutung nichts Sicheres geschlossen werden kann. Seine Kopfform z. B. ist von ganz zweifelhafter Uebereinstimmung. Der Schädel hat einen runderen, mehr allmählig gegen die Stirn sich absenkenden und im Nacken eingezogeneren Contour. Indes haben wir es bei den Büsten allem Anschein nach nicht mit einem unmittelbar nach dem Leben gemachten Porträt, sondern mit einem nach der ganzen Persönlichkeit

concipierten Charakterbild zu thun, ähnlich wie bei dem strahlenbekrönten Nero (s. unten) und bei Vitellius. Darauf deuten namentlich der düstere, unheimliche Blick und die scharfe Kopfwendung. Der düstere Blick könnte allerdings für Caligula schon als eine Mitgift der Natur, als ein Erbstück von seinem Grossvater Agrippa bezeichnend sein, ist aber doch wohl zunächst als Charakterausdruck zu fassen, natürlich unter der Voraussetzung, dass Caligula selbst eine derartige Darstellungsweise wünschte (wie er sich ja absichtlich einen furchterregenden Ausdruck zu geben pflegte), oder aber, dass der Typus erst nach seinem Tode erfunden wurde. Die Wendung nach rechts hilft, wie bei Caracalla, den Eindruck des Gewaltthätigen und Tyrannischen verstärken. Betrachtet man das Bildnis von diesem Gesichtspunkte aus, wonach also der Künstler in erster Linie den historischen Charakter des Caligula zum Ausdruck bringen wollte, so kann die etwas mangelhafte Uebereinstimmung mit den Münzen nicht mehr so hoch angeschlagen werden, während das Zusammentreffen der angegebenen Züge mit claudischem Gentiltypus und mit jugendlichem Mannesalter in der That ausserordentlich für Caligula spricht. Auffallen kann höchstens der ganz äusserliche Umstand, dass verhältnismässig noch so viele Repliken von einem Caligulabildnis vorhanden sind, da wir doch wissen, dass sein Andenken gleich nach seinem Tode verpönt wurde, und da andererseits Niemand ein Interesse haben konnte, für die Erhaltung, geschweige für die weitere Verbreitung seiner Bildnisse zu sorgen. Allein einmal wäre die grosse noch vorhandene Zahl bei einem Nichtkaiser oder bei einem sonst unbekannten Claudier mindestens ebenso auffallend. Und dann bedarf es noch einer genaueren Untersuchung, um festzustellen, wie viele der Repliken wirklich antik sind. Wenn wir den Kopf der Neapler Statue und die albanische Schleierbüste bei Seite lassen, welche beide nur Darstellungen der gleichen Person, nicht eigentliche Wiederholungen des Typus sind, so bleiben der Büsten von unangefochtenem Altertum wenig genug, nämlich höchstens die marmorne im Capitol und die bronzene in Turin; und auch von diesen kennen wir leider die Herkunft nicht. Die berühmte Basaltbüste des Capitols giebt durch ihre tadellose Erhaltung und vielleicht auch durch ihr Material bereits gegründeten Anlass zu Verdacht. Bottari meint, ihr Verfertiger habe durch die Eisenfarbe des Steins die Blässe des Caligula ausdrücken wollen, also etwa wie Silanion bei seiner Jokaste denselben Effect durch eine besondere Erzmischung hervorgebracht haben soll[1]. Es klingt dies so unglaublich

[1] Plut. Quaest. conviv. V. 1. 2.

nicht. Nur möchte der Gedanke eher dem Gehirn eines Künstlers des 16. oder 17. Jahrhunderts entsprungen sein, als dem eines Zeitgenossen des Caligula. — Auch das in der Kopfhaltung etwas abweichende Exemplar des Cabinet des médailles gilt bei Chabouillet, unter dem Namen des Augustus, wohl mit Unrecht für antik. Bei allen übrigen wird man selbst das Schwanken aufgeben müssen. — So auf ca. drei Köpfe (Capitol, Turin, Villa Albani) und eine Statue von nicht ganz deutlicher Zugehörigkeit (Neapel) reduciert, hat die Zahl der Denkmäler wenig Auffälliges mehr, und ihretwegen kann man sich schon dazu verstehen, die herkömmliche Deutung zu acceptieren. Wir sind denn auch nicht gemeint, sie als solche in Frage zu stellen. Wenn uns bei den Büsten noch manchmal ein Zweifel ankommt — die Neapler Statue wird davon in keinem Fall betroffen —, so ist es mehr der, ob die scheinbar antiken Exemplare am Ende nicht in der gleichen Verdammnis sind, wie die übrigen, und der Typus überhaupt eine Schöpfung der Neuzeit.

Es ist derselbe Zweifel, der bei den Charakterbildern des Nero und des Vitellius, und hier in verstärktem Masse wiederkehrt, und der sich eventuell zu der allgemein formulierten Frage zuspitzt: Haben die Römer wirklich solche Charakterbilder geschaffen? Für eine spätere Zeit (Caracalla) wird man dies unter allen Umständen zugestehen müssen und, da die Kunstentwicklung von Caligula bis Caracalla eher ab- als aufwärts gieng, wenigstens das Vermögen dazu auch für die frühere. Aber freilich unumstössliche Beweise sind schwer beizubringen. Denn die einzigen Denkmäler, welche etwas beweisen könnten, sind eben diejenigen, deren Echtheit und Gleichzeitigkeit in Frage gestellt sind. Indes müssen wir doch betonen, dass wir mit der Fragestellung die Zweifel noch nicht als berechtigt bezeichnen, sondern nur den Mangel an vollkommener Sicherheit constatieren wollen. Auch wir neigen zu der Ansicht, dass derartige Bildnisse schon im 1. Jahrhundert geschaffen wurden. Im vorliegenden Fall ist zudem zu beachten, dass der Typus offenbar nicht nach der Suetonischen Schilderung entworfen ist; man kann weder von dünnem Haar, noch von hohlen Augen, noch von eingesunkenen Schläfen reden. Und doch würde sich ein moderner Künstler wahrscheinlich in erster Linie an diese Grundlage gehalten haben. — Wie dem aber sein mag, vollkommen erledigt ist die Sache noch nicht, und es kann nur förderlich sein, wenn sich noch weitere Stimmen über die Authenticität der betreffenden Büsten aussprechen. Sollten sich die Zweifel als gegründet erweisen, so müsste die Neapler Statue als ein unbekanntes Bildnis und ihre Aehnlichkeit mit dem modernen Typus als zufällig betrachtet werden; denn auf ein anderes

Kriterium als auf die nahe Verwandtschaft mit diesen Köpfen lässt sich ihr Name nicht basieren.

So viel über die Bildnisse, in denen man bisher Caligula zu erkennen gewohnt war. Ihr Beglaubigungsgrad kann etwa durch die Prädicate unwahrscheinlich (otricolanische Statue), möglich (gabinische Statue), und nicht hinlänglich in ihrem Altertum gesichert (capitolinischer Typus) bezeichnet werden. — Es fragt sich, ob ausserhalb dieses Rahmens sich noch fernere Darstellungen finden, die mit einigem Recht auf ihn bezogen werden.

Benndorf und Schöne nennen einen im Theater von Cervetri zum Vorschein gekommenen Kopf des Lateran (oben Nr. 4, Fig. 46), der mit keinem der vorigen in der Person identisch zu sein scheint, kurzweg Caligula, als ob seine Bedeutung durch die Münzen oder durch den Fundort festgestellt wäre. Aus den Münzen könnte aber ebensogut die Unrichtigkeit der Bezeichnung abgeleitet werden. Man vermisst das Eckige der Kopfform, die Höhe und Steilheit der Stirn, sowie ihren gleichmässigen Uebergang in die Nasenlinie. Und die im Fundort liegende Hindeutung auf ein Mitglied des julisch-claudischen Kaiserhauses wird vollständig dadurch paralisiert, dass der Kopf weder im Gesicht noch im Haarwuchs einen entsprechenden gentilen Charakter zeigt. Die Haare sind über der Stirn quer abgeschnitten; von *torvitas* keine Spur. Im besten Fall ist der Kopf derselben Zweifelhaftigkeit wie der der gabinischen Panzerstatue unterworfen.

Das Gleiche gilt von einer Büste in Mantua (Nr. 13), welche, schon von Labus als Caligula abgebildet [1], unter eben diesem Namen bei Dütschke wieder aufgeführt ist, hier ohne Angabe von Gründen, obgleich die gegebene Bezeichnung auf Grundlage der Mongez'schen Caligulabildnisse keineswegs als selbstverständlich erscheint. Ich habe vor dem Original im Gegenteil den bestimmten Eindruck erhalten, dass wir es mit einer Wiederholung jenes mehrfach vorkommenden claudischen Typus zu thun haben, dessen bekanntestes Exemplar der sog. jüngere Drusus im Capitol (Taf. XII). Ob dieser Typus den Germanicus oder einen der beiden Drusus oder vielleicht auch einen der Söhne des Germanicus darstelle, lässt sich schwer entscheiden. Doch würden wir im letzteren Fall eher an einen der älteren Söhne des Germanicus, Nero oder Drusus, als an Caligula denken. Der etwas umwölkte Blick (besonders stark in dem Exemplar des vaticanischen Büstenzimmers, oben p. 169 Fig. 23) sagt nicht eigentlich das, was man nach Sueton bei Caligula erwarten muss.

[1] Und dabei über Gebühr gerühmt, Mus. di Mont. I. p. 193 f.

Bei einem unterlebensgrossen Kopf zu Evora in Spanien (Hübner Die ant. Bilder von Madrid Nr. 932) sind wir einzig auf Hübners hier selber schwankendes Urteil („schien mir Caligula sein zu können") angewiesen.

Dagegen befindet sich unter den oben aufgezählten Bildnissen eines, das vielleicht doch einer grösseren Aufmerksamkeit wert ist, als ihm bis jetzt zu Teil geworden, nämlich die Büste im Museo archeologico zu Venedig (Nr. 14). Dieselbe zeichnet sich vor allen andern dadurch aus, dass sie auf Grund der Münzen mit voller Ueberzeugung für Caligula genommen werden könnte. Sie hat dieselben Proportionen des Kopfes und der Gesichtsteile wie die Münztypen, die gleiche hohe und etwas steile Stirn, die gerade Nase, den flachen Scheitel, das tief im Nacken herabgehende Haar und zu alledem noch den deutlich ausgeprägten claudischen Charakter, der auf den Münzen wegen der Profilstellung des Kopfes weniger oder gar nicht zur Geltung kommt. Wenn auch hier wieder ein Haken, so liegt er wie beim capitolinischen Typus nicht sowohl in der Unsicherheit der Bedeutung, als in der des Altertums. Ich selbst gestehe, über die Frage der Echtheit an Ort und Stelle zu keiner positiven Entscheidung gelangt zu sein. Die möglichen Verdachtsgründe (Vortrefflichkeit der Erhaltung, Unversehrtheit der Epidermis, gänzlicher Mangel von Abschürfungen und von Verwitterung) schienen mir nicht durchschlagender Natur. Da nun aber Dütschke, wie ich sehe, ebenfalls zweifelt, und sich sogar ziemlich unumwunden für modernen Ursprung ausspricht, so scheinen die Bedenken doch einen gewissen Boden zu haben. Ist der Kopf modern, so führt dies zu dem weiteren Zweifel, ob die Angabe Valentinelli's, dass er aus der Grimani'schen Sammlung stamme, auch richtig sei. Diese Sammlung fand bekanntlich im Jahre 1586 ihren Abschluss, als Giovanni Grimani, Patriarch von Aquileja, seine Antikenschätze zu dem bereits bestehenden Legat seines Vorfahren hinzufügte. Gehört der Kopf dazu, so müsste er schon mindestens im 16. Jahrhundert entstanden sein. Allein er zeigt von dem sonst bei Werken des 16. Jahrhunderts immer etwas durchklingendem Renaissancetypus nicht die mindeste Spur. Auf was die Angabe Valentinelli's fusst, kann ich jetzt aus der Ferne nicht sagen. Wenn auf einem an der Büste befindlichen Siegel [1], so wird es damit wohl seine Richtigkeit haben. Wenn aber nur auf dem Grimani'schen Inventar [2], so war eine Verwechslung oder

[1] S. Valentinelli Marmi scolpiti, Introduc. p. XV. Anm. 3.
[2] A. a. O. p. XXXIII ff.

ein Irrtum sehr leicht möglich, und dann hätten wir die Freiheit, die Büste weiter herab zu datieren, ins 17. und selbst ins 18. Jahrhundert, nur nicht später als die Publikation der Zanetti [1]), in welcher die Büste abgebildet ist. Ob wir dieser Zeit ein solches Meisterstück von Münznachahmung oder von Fälschung zutrauen dürfen, lasse ich vorderhand dahingestellt. — Auffällig ist wiederum, dass Sueton und Seneca mit ihren Schilderungen von dem abstossenden Aeusseren des Kaisers (seinem grimmigen Blick, seiner greisenhaften Stirn, seinem von Haaren entblössten Scheitel) für den Verfertiger der Büste nicht existiert zu haben scheinen.

Wenn auch Knabentypen bisweilen für Bildnisse des Caligula ausgegeben werden, so kann dies natürlich nur den Wert von subjectiven Meinungsäusserungen haben, da uns zur Ermittelung von solchen eigentlich keine Kriterien zur Verfügung stehen. Denn, selbst angenommen, die Visconti-Mongez'schen Aufstellungen seien hinlänglich beglaubigt, so müssten die betreffenden Köpfe erst mit Hilfe der Phantasie ins Knabenalter zurückversetzt werden, um uns den richtigen Massstab zur Vergleichung an die Hand geben zu können, eine Procedur, die zu ganz schwankenden, und je nach dem Gehirn, in dem sie sich vollzieht, zu ganz verschiedenen Vorstellungen führt. Ein Rückschluss von den Münzen dürfte vollends precär ausfallen, da die Contoure des Schädels und des Profils, das einzig Wesentliche, was die Münzen bieten, vom 14. bis zum 25. Jahr sich häufig bedeutend umgestalten. Die wenigen Münzbilder aber, die noch in die Zeit des Tiberius (also vor sein 25. Jahr) fallen, sind auswärts geprägt (Karthago nova) und stellen ihn ebenfalls schon als jungen Mann dar.

Ob vielleicht der Kopf des circa 16jährigen Claudius in der Akademie von San Fernando zu Madrid (oben p. 175), dessen Augen nichts Gutes verkünden, als ein Jugendbild des Caligula betrachtet werden darf? Oder der nahe verwandte des sog. Augustus im britischen Museum (p. 41. Nr. 75)? In beiden würde man ohne Zwang ein früheres Stadium des capitolinischen Typus erkennen können. — Oder ob eher der schöne Knabenkopf in Richmond (Nr. 19), der bei allerdings niedrigerer Stirn in einem ähnlichen Verhältnis zu der (modernen?) Büste in Venedig und zu den Münzen steht?

Es scheinen mir dies wenigstens annehmbarere Hypothesen zu sein, als die traditionell Caligula genannten Knabenstatuen in Parma, Neapel und Stockholm.

[1] Zanetti Delle ant. stat. greche e rom. nella libreria di S. Marco etc. Venezia 1740–1743. 2 Vol.

Die vellejatische Togafigur in Parma (Nr. 12) mag etwas Claudisches an sich haben. Das gebrochene Profil und das angehende Doppelkinn sind der Benennung nicht günstig. — Und warum soll die pompejanische Panzerstatuette bei den Neapler Bronzen (Nr. 10) grade Caligula sein? Etwa der Aegis wegen, welche auf eine kaiserliche Figur hinweist? Aber kein Mensch hat bei Caligula an den Kaiserthron gedacht, als er ein Knabe war. Oder warum die ähnliche Hochreliefligur ebenda (Nr. 24), welche der Aegis entbehrt? — Gradezu lächerlich ist es, eine nackte Knabenfigur wie die Stockholmer (Nr. 23), ich weiss nicht, ob wegen des Lorbeerkranzes oder wegen der zierlichen (modernen) Halbstiefeln, Caligula zu nennen.

Durch diese Nachlese wird also dem leider ziemlich unbefriedigenden Resultat, welches die Untersuchung über die bisherigen Benennungen liefert, höchstens noch die sicher benannte, aber nicht sicher antike Büste in Venedig, und je nach dem subjectiven Dafürhalten der eine oder andere Knabenkopf hinzugefügt.

Was endlich die Gemmendarstellungen betrifft, so ergiebt sich aus einer Vergleichung des oben notdürftig zusammengestellten Materials kurz Folgendes:

Wie diese Kunstgattung im Allgemeinen ihren Typen nach sich aufs Engste an die Münzen anschliesst, so ist auch hier eine kleine Anzahl von Steinen vorhanden, welche das Werk der Stempelschneider einfach aufs glyptische Gebiet übertragen zeigt. So die zwei Florentiner Cameen (a. b), der Wiener Onyx (k) und das Original des Cades'schen Abdrucks Nr. 369 (r), deren Altertum, wie ich annehme, durchweg gesichert ist. Auch die beiden andern Cades'schen Abdrücke Nr. 367 und 368 (p. q) zeigen deutlich denselben Kopf, einmal auf einer Panzerbüste und einmal mit gefiebeltem Paludamentum ohne Panzer, der letztere grössere (Nr. 368), soweit ich es beurteilen kann, freilich modern. Den Agincourt'schen und den Jenkins'schen Cameo (m und n), falls der Jenkins'sche nicht etwa mit der kleinen Panzerbüste bei Cades (q) identisch, muss ich aus dem Spiel lassen, da mir über ihren Typus keinerlei Notizen vorliegen.

Neu, d. h. ohne sichere numismatische Vorbilder — denn die bei Mongez (Icon. rom. pl. 25. 9) abgebildete römische Goldmünze[1] ist sehr verdächtig — sind die Gruppierungen des Caligulakopfes

[1] Caligula mit einem Frauenkopf gesellt, Revers zwei Frauenköpfe mit der Umschrift AGRIPPINA . IVLIA.

mit einem weiblichen Bildnis und mit Tiberius. Doch beruht auch hier die bezügliche Deutung einzig und allein auf der Verwandtschaft mit den Münzen, indem man sonst gar keinen Anlass hätte, auf Caligula zu raten; und wo die Verwandtschaft nicht sehr ausgesprochen, hält es überhaupt schwer, jene Deutung aufrecht zu erhalten. Der männliche Kopf des Cameo unbekannten Orts (s) auf unserer Taf. XXVII. 11. ist Caligula, weil er den Typus der Grossbronzen wiedergiebt, nicht weil er mit einem weiblichen Bildnis der claudischen Zeit vereinigt ist. Und der Pariser Sardonyx (d) kann es aus dem gleichen Grunde ebenfalls sein, obgleich der ihm gesellte weibliche Kopf (weil nicht claudisch) eher dagegen spräche. Auf der Berliner Paste (i), wo die Köpfe nicht neben oder hinter einander, sondern sich gegenüber gestellt sind, geht das Mass der Münzverwandtschaft bereits unter das Niveau des Beweisfähigen hinab. Ob bei dem weiblichen Kopf dieser Gemmen die Mutter, Grossmutter, Gemahlin oder Lieblingsschwester des Caligula gemeint sei, und ob beidemal dieselbe Person, darüber kann gestritten werden. Doch denkt man in erster Linie an seine Schwester Drusilla, welche allein in einer historisch bedeutsameren Beziehung zu ihm steht. — Die Zusammenstellung des Caligula mit Tiberius auf einem angeblichen Pariser Stein (f) ist zweifelhaft, weil es dem auf ihn bezogenen Bildnis an der nötigen Evidenz fehlt, und weil nicht recht ersichtlich, was für Beziehungen zwischen den Beiden dadurch ausgedrückt sein sollen.

Dieselbe fragwürdige Aehnlichkeit zeigt der Einzelkopf auf einem anderen Pariser Stein (e), wo jedoch Caligula durch die hinzugefügten Figürchen seiner drei Schwestern, um von der verdächtigen Namensbeischrift zu schweigen, äusserlich beglaubigt ist.

Unabhängig von den Münzen ist der schöne Cameo Wallmoden (l), dessen Bedeutung dafür trotz der mangelnden Kopfwendung mit dem capitolinischen Büstentypus solidarisch. Wenn die bei Anlass des letzteren geäusserten Zweifel, was wir vorderhand nicht glauben, begründet sein sollten, so müsste auch hier moderner Ursprung angenommen werden. Denn ihre gegenseitige Abhängigkeit von einander liegt zu sehr auf der Hand; und man wird sich schwerlich überreden können, dass im Anschluss an einen zufällig erhaltenen antiken Cameo sich im 16. oder 17. Jahrhundert ein moderner Statuen- oder Büstentypus des Caligula entwickelt habe.

Aus sachlichen Gründen endlich dürfte der kleine gepanzerte Knabe auf dem grossen Pariser Cameo (Taf. XXX.) mit Wahrscheinlichkeit auf Caligula zu beziehen sein.

Als Kopfschmuck kommt auf den Gemmen, wenn wir von

dem ganz fraglichen Bildnis mit der Strahlenkrone auf dem Berliner Saphir (g) absehen, nur der Lorbeerkranz vor, dieser aber entschieden bei der Mehrzahl. Vom Eichenkranz findet sich keine Spur. Nackt erscheint Caligula auf dem Cameo Wallmoden (l), auf der mir nicht bekannten Paste des Azára (o) und in der eben erwähnten Figur des grossen Pariser Cameo. Ob auch der nackte mit Tiberius gruppierte Kopf (f) Caligula sei, bleibt dahingestellt.

Die Gemahlinnen und Schwestern des Caligula[1].

„Ob Caligula seine Ehen schändlicher geknüpft oder aufgelöst oder fortgesetzt habe, ist schwer zu entscheiden“[2]. Schon im Jahre 33 hatte er die Junia Claudilla geheiratet, welche dann wahrscheinlich im Jahre 36 starb. Im folgenden (seinem ersten Regierungsjahr) führte er die Livia Orestilla, die Verlobte des C. Piso, zu deren Hochzeitsgeleite er gekommen war, in sein Haus, um sie zwei Monate darauf wieder zu entlassen. Und ziemlich dasselbe Spiel wiederholte sich im Jahre 38 mit Lollia Paulina. Heftiger und anhaltender liebte er seine vierte Frau CAESONIA, obgleich dieselbe bei ihrer Vermählung (39 n. Chr.) schon Mutter dreier Töchter von einem andern Manne und überhaupt weder schön von Gestalt noch jung, wohl aber höchst ausschweifend und ausgelassen war[3].

Auf diese letztere wird nun von Einigen das weibliche Bildnis auf einer Münze von Karthago nova (abgebildet Taf. XXXIV, 4) gedeutet, das durch die Beischrift, ähnlich wie ein gewisser Liviatypus, als *Salus Augusta* bezeichnet ist. Allein nach der Umschrift des Caligulakopfs auf dem Revers muss man die Münze in ein früheres Jahr als 39 versetzen, so dass es höchst zweifelhaft, ob jene Beziehung zulässig. Es darf hinzugefügt werden, dass, selbst wenn diese Schwierigkeit nicht bestände, man doch darauf verzichten müsste, mit Hilfe eines so rohen Gepräges noch vorhandene Bildnisse der Caesonia ausfindig zu machen. Ernst gemeinte Namengebungen sind mir denn auch nicht bekannt. Die früher so genannte Caesonia in Wilton House (Michaelis Anc. Marb. p. 679, 30) ist eine Büste des dritten Jahrhunderts.

[1] Vgl. Eckhel Doctr. Num. II. 6. p. 229 ff.
[2] Suet. Cal. 25.
[3] Suet. a. a. O.

Von den drei Schwestern des Caligula kommen, da wir der Agrippina einen besondern Abschnitt widmen, nur die beiden jüngeren, DRUSILLA und JULIA LIVILLA, hier in Betracht; jene wahrscheinlich im Jahre 17 n. Chr. zu Trier, diese im Jahre 18 auf der Insel Lesbos geboren. Tiberius vermählte beide im Jahre 33 [1], die Drusilla mit L. Cassius Longinus, die Livilla mit M. Vinicius; an die Stelle des ersteren trat später Marcus Lepidus, der Enkel von Augustus Tochter Julia. Diese Ehen hinderten indes die entarteten Frauen nicht, nebenbei mit ihrem Bruder Caligula blutschänderischen Umgang zu pflegen [2]. — Für Drusilla war Caligula von so rasender Leidenschaft erfüllt, dass, nachdem er zur Herrschaft gelangt war, er damit umgieng, sich in förmlicher Ehe mit ihr zu verbinden. Ihr frühzeitiger Tod (38 n. Chr.) versetzte ihn in wahre Verzweiflung. Er erhob sie unter dem Namen Panthea in den Rang einer Gottheit und liess ihr Statuen und Kapellen errichten [3]. Sie war nur 21 Jahre alt geworden. — Livilla, welche zeitweise ebenfalls die Gunst des Caligula genossen, wurde bei Anlass der bald darauf erfolgenden Verschwörung des M. Lepidus (38) sammt der jüngeren Agrippina nach Pontia verbannt und kam erst unter Claudius (41) wieder zurück. Aber ihre ausnehmende Schönheit erregte die Eifersucht der Messalina. Sie wurde zum zweiten Mal vertrieben und endlich ums Leben gebracht (42 n. Chr.), 24 Jahre alt [4]. Man hat im Jahre 1777 ihre Grabschrift und vielleicht auch ihre Aschenurne in der Nähe des Mausoleums des Augustus wieder gefunden [5].

Münzen. — Ausser einem mit Recht angefochtenen Goldstück, dessen Avers die Köpfe des Caligula und der Drusilla neben einander, dessen Revers die der jüngeren Agrippina und der Julia einander gegenüber zeigen (oben pag. 321, Anm. 1), giebt es von römischen Münzen mit hiehergehörigen Bildnissen nur die in Apamea geschlagene Mittelbronze, wo die Büsten der drei Schwestern zusammen dargestellt sind (abg. Taf. XXXIV. 8), Drusilla en face in der Mitte als Diva bezeichnet, die beiden andern links und rechts im Profil, mit der ihrer Mutter eigenen Haartracht (Nackenschleife und Seitenlocken). Bei der Grossbronze des Caligula mit ebendenselben Personen in ganzer Figur als Securitas, Pietas und Fortuna (Taf. XXXIV. 7) kann des kleinen Massstabes wegen nicht mehr von Bildnissen die Rede

[1] *Postquam instabat virginum aetas.* Tac. Ann. VI. 15.
[2] Suet. Cal. 24.
[3] Dio LIX. 11.
[4] Dio LX. 8.
[5] S. Visconti Pio Clem. VII. p. 171; Orelli Inscript. lat. I. 677.

sein. — Auch griechische Münzen mit den Köpfen dieser Frauen sind äusserst selten. Drusilla kommt auf kleinen Bronzen von Byzanz, beide auf solchen von Mytilene vor (die letzteren abg. Taf. XXXIV. 5. 6), hier mit Nackenknauf statt des Zöpfchens.

Dass diese durchweg geringen und schlecht erhaltenen und ausserdem in der Haartracht sich widersprechenden Typen zur Grundlage von Porträtbestimmungen dienen können, wird man nicht behaupten dürfen. Sie sind auch an sich schon ganz unzuverlässig. Die Münze der Livilla ist wahrscheinlich gleich nach deren Geburt und zur Feier dieses Ereignisses von den Mytilenäern geprägt worden. Es ist daher nur lächerlich, Köpfe wie z. B. das herculanische Bronzebüstchen in Neapel (s. oben p. 187 Nr. 29), auf Grund einer vermeintlichen Aehnlichkeit mit jener Münze Livilla zu nennen. Denn selbst die schlagendste Aehnlichkeit müsste als Spiel des Zufalls betrachtet werden.

Eher wären ein paar ihrem Gegenstand nach, wie es scheint, gesicherte Gemmendarstellungen zum Ausgangspunkt zu nehmen, insofern auf ihnen wenigstens die Gesichtszüge einen bestimmteren Charakter zeigen. Wir meinen einerseits den kleinen Petersburger Cameo aus der Sammlung Orléans (vergrössert abg. bei Mongez Icon. pl. 25, 6) mit den drei verschleierten Frauenköpfen nach rechts, andererseits die schon bei Anlass des Caligula erwähnten Steine mit Doppelbildnissen (oben p. 310, d und s), wovon das weibliche eben wegen seiner Zusammenstellung mit diesem Kaiser ein gewisses Anrecht auf den Namen der Drusilla hat. Leider besteht absolut keine Uebereinstimmung zwischen ihnen. Die drei Schwestern auf dem Petersburger Cameo haben übermässig hohe Stirnen mit einfach gescheiteltem Haar. Die Drusilla auf dem Stein unbekannten Orts (s) hat im Gegenteil einen abgeflachten Scheitel und gekräuseltes Haar. Die auf dem Pariser (d) hält gleichsam die Mitte und scheint mit einer breiten Haarbinde geschmückt zu sein. Wie ist es unter solchen Umständen möglich, sie zur Richtschnur zu nehmen? Wir können versuchen, den verschiedenen Beglaubigungsgrad der Bildnisse gegen einander abzuwägen, und können eines von ihnen für das zuverlässigste erklären, an das wir uns dann ausschliesslich halten; etwa das auf dem Cameo unbekannten Orts (s), das nach der Aehnlichkeit des Caligulakopfs zu schliessen und wegen seiner claudischen Haartracht am ehesten eine solche Hervorhebung verdient. Aber bei Lichte besehen, ist dies doch nur ein subjectiver Machtspruch, dessen Richtigkeit noch keineswegs verbürgt ist, und das scheinbar damit gewonnene Resultat ein so unendlich kleines, dass man ebensogut ganz darauf verzichtet.

Weder auf numismatische noch auf glyptische Typen, sondern auf eine mitgefundene Inschrift[1] basierten Benndorf und Schöne die wahrscheinliche Drusillabedeutung einer cervetrischen Statue im Lateran Nr. 213 (abg. Garrucci Mus. Lat. Taf. VII), welche bis dahin für Livia gegolten hatte[2]. Sie ist in eine feinfaltige Stola und eine unter dem rechten Arm hindurch über die linke Schulter zurückgeschlagene schwere Palla gekleidet und trägt eine hohe Stirnkrone mit bandartigem Kranz darunter. Die noch erhaltene Räucherbüchse in der Linken könnte an die vestalischen Vorrechte erinnern, welche Caligula seinen Schwestern erteilt hatte. Da indes der aufgesetzte Kopf nicht zur Statue gehört und sich die Inschrift jedenfalls nur auf letztere beziehen kann, so wird dadurch für das Bildnis der Drusilla als solches nichts gewonnen. — Die ähnliche Figur in der Candelabergallerie des Vaticans (abg. Clar. pl. 886, 2269)[3] — Benndorf und Schöne nennen sie wohl mit Unrecht eine genaue Wiederholung der vorigen — hat ebenfalls einen fremden Kopf (j. Faustina?).

Warum eine Schleierstatue aus Velleja im Altertumsmuseum zu Parma (s. oben p. 188 Nr. 35), bei der die *accerra* ergänzt ist, Drusilla genannt wird, ist mir unbekannt. Sie hätte zwar vor der cervetrischen die claudische Haartracht und durch den Schleier einen noch ausgesprocheneren vestalischen Charakter voraus. Allein wir wissen ja gar nicht, ob ihr der letztere überhaupt von den Darstellern gegeben wurde. Im Motiv entspricht sie der pompejanischen sog. Livia in Neapel (p. 90 Nr. 2), nach deren Vorbild sie auch restauriert ist.

Die Neapler sogenannte Sibylle (Clar. 779; vgl. oben p. 103), die von Einigen für Drusilla erklärt worden, passt schon als Matrone nicht zu dieser Bezeichnung; wie umgekehrt ein Kopf im double cube room von Wilton House (Michaelis Anc. Marb. p. 711 Nr. 189) mit schlicht gekämmtem, in ein Zöpfchen gefasstem Haar seiner Mädchenhaftigkeit wegen auszuschliessen ist. — Ebensowenig Gewicht wird man dem Einfall Hirts (Kunstbemerkungen p. 167) beimessen, dass in den Dresdner Herculanerinnen (abg. Becker Augusteum Taf. 19—24)[4] Caligula's Mutter und zwei Schwestern dargestellt seien[5].

[1] DIVAE DRUSILLAE SORORI . . . . . AUGUSTI GERMANICI. Vgl. Bennd. u. Schöne a. a. O.; Orelli-Henzen Nr. 5389.

[2] Vgl. oben p. 107, Nr. 18.

[3] Biondi Monum. Amarant. 33.

[4] Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 372. 373.

[5] Ueber die kleine Florentiner Marmorgruppe (Caligula u. Drusilla), siehe oben p. 306, Anm. 6.

Claudius.

Ti. Claudius Nero Germanicus, Sohn des Nero Drusus und der Antonia, und jüngerer Bruder des Germanicus, wurde im Jahre 10 v. Chr. zu Lyon geboren. Bis zu seiner Thronbesteigung im Jahre 41 n. Chr. blieb er, teils seiner Kränklichkeit halber, teils weil man ihn für beschränkten Geistes hielt, ziemlich unbeachtet und vernachlässigt. Um so mehr hatte er Zeit, sich seiner Liebhaberei für gelehrte Studien hinzugeben, welche denn auch eine grosse Zahl von Schriften, die alle wieder untergegangen, zu Tage gefördert hat. Als er nach dem Tode seines wahnsinnigen Neffen, 51jährig, durch die Soldaten auf den Thron berufen wurde, hob er die Majestätsgesetze auf und erliess eine Amnestie. Auch sonst erwarb er sich als Kaiser manche Verdienste, namentlich durch Aufführung grossartiger Nutzbauten. Aber was etwa in den ersten Jahren seiner Regierung Gutes von ihm ausgieng, wurde bald weit in den Schatten gestellt durch die vielfachen Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten, zu denen er sich durch seine Weiber und deren Günstlinge bestimmen liess. Denn die eigentlichen Regenten während seiner mehr als 13jährigen Regierung waren die schamlose Messalina mit den Freigelassenen Pallas und Narciss, und nach deren Sturz (48) die herrschsüchtige Agrippina. Als er Miene machte, sich den Schlingen der letzteren zu entwinden, wurde er von ihr vergiftet (54). Er hatte schon aus zwei früheren Ehen drei Kinder: Drusus, Claudia und Antonia; Messalina gebar ihm ausserdem den Britannicus und die Octavia. — Seine einzige militärische Unternehmung war ein Feldzug nach Britannien gewesen (43 n. Chr.). Doch hatte er die Thaten seinen Feldherrn überlassen und sich mit dem begnügt, was der eigentliche Zweck des Feldzugs gewesen war, dem Triumph.

Die körperliche Erscheinung des Claudius, namentlich die Art und Weise seines Auftretens, war bekanntlich wenig vorteilhaft. Wir lassen darüber wieder die alten Schriftsteller selber reden.

„Es fehlte seiner Gestalt, sagt Sueton, nicht an Ansehen und Würde, weder wenn er stand, noch wenn er sass, noch vollends wenn er ruhte. Denn er war gross, ohne schlank zu sein, von gutem Aus-

sehen, mit schönem weissem Haar und fleischigem Nacken. Doch beim Gehen liessen ihn seine schwachen Kniee zuweilen im Stich, und Manches entstellte ihn beim Reden, gleichviel, ob er heiter oder ernsthaft sein wollte. Sein Lachen war gradezu unanständig; noch hässlicher sein Zorn, indem er dann mit aufgesperrtem Munde schäumte und seine Nasenlöcher trafen. Hiezu kam noch das Stottern seiner Zunge und eine beständige, auch die unbedeutendsten Handlungen begleitende zitternde Bewegung des Hauptes [1]." — Auch Juvenal, wo er von der Vergiftung des Claudius spricht, weiss ihn nicht besser zu charakterisieren als durch das zitternde Haupt und die von langem Speichel triefenden Lippen [2]. Und Seneca im *Ludus de morte Claudii* lässt ihn in scherzhaft spöttischer Weise folgendermassen durch einen Diener bei Jupiter anmelden: „Es sei ein Mann draussen von guter Statur und weissen Haaren *(bonae staturae, bene canum)*. Er (der Diener) wisse nicht, was derselbe vorhabe; denn er bewege in einem fort den Kopf und schleppe den rechten Fuss nach *(assidue caput movere, pedem dextrum trahere)*. Er habe ihn gefragt, von welcher Nation er sei. Darauf habe er ängstlich und verwirrt etwas geantwortet, aber er verstehe seine Sprache nicht; es sei weder griechisch noch römisch, noch die Sprache irgend eines bekannten Volkes." — Fügen wir, als sein Aeusseres betreffend, noch die kurze und etwas undeutlich ausgedrückte Notiz des Plinius hinzu, dass seine Augen bei sonst fleischfarbigem Glanze von Zeit zu Zeit an den Winkeln mit Blut unterlaufen waren [3].

Diese Züge, von denen einige mit den Merkmalen des Blödsinns nahe verwandt sind, erklären hinlänglich den halb lächerlichen, halb jämmerlichen Eindruck, den Claudius auf seine nähere Umgebung machen musste, und lassen die Verachtung, mit der er bis zu seiner Thronbesteigung von seiner eigenen Familie behandelt wurde, wenn auch nicht gerechtfertigt, doch natürlich erscheinen. Denn vollkommen verdiente er die Verachtung allerdings nicht. Er war nur schein-

[1] Suet. Claud. 30: *Auctoritas dignitasque formae non defuit vel stanti vel sedenti ac praecipue quiescenti; nam et prolixo nec exili corpore erat, et specie canitieque pulcra, opimis cervicibus. Ceterum et ingredientem destituebant poplites minus firmi, et remisse quid vel serio agentem multa dehonestabant: risus indecens, ira turpior spumante rictu, umentibus naribus, praeterea lingnae titubantia, caputque eum semper, tum in quantulocunque actu vel maxime tremulum.*

[2] Juven. Sat. VI. 620: *Minus ergo mucosa erit Agrippinae*
Boletus: siquidem anilis praecordia pressit
Ille senis, tremulumque caput descendere jussit
In coelum, et longa manantia labra saliva.

[3] Plinius H. N. XI. 144: *Claudio Caesari ab augulis candore carnoso sanguineis oculis subinde suffusi (oculi).*

bar dumm, hatte aber im Grunde seinen gesunden Verstand. Es war mehr nur sein scheues und linkisches Auftreten, die Unselbstständigkeit seines Charakters und seine anerzogene Furchtsamkeit, welche ihm den Stempel geistiger Beschränktheit aufdrückten[1].

Ueber Errichtung von Statuen und Ehrendenkmälern erfahren wir im Ganzen wenig, was indes Zufall ist, da die Verachtung, die man seiner Person entgegenbrachte, der officiellen Schmeichelei, wie wir aus der Zahl der erhaltenen Bildnisse sehen, keinen grossen Eintrag that. Als er von seinem Feldzug nach Britannien zurückkehrte (44 n. Chr.), wurden ihm vom Senat zwei Triumphbögen decretiert, in Rom und an der Stelle, wo er unter Segel gegangen war[2]. Wenn man das Reversbild einiger Gold- und Silbermünzen aus dem Jahre 46 ff. mit der Aufschrift *de Britannis* (Coh. I. p. 252. 17 ff.) darauf beziehen darf, so wäre der eine derselben (ohne Zweifel der römische) mit seiner Reiterstatue zwischen zwei Trophäen geschmückt gewesen. Doch treffen wir den gleichen Typus schon auf Münzen des Jahres 41 und ebenso mit der Aufschrift *de Germanis* (hier wahrscheinlich mit Bezug auf die Siege seines Vaters Drusus.) Die verschiedentlich vorkommende Darstellung des Claudius auf einer Quadriga[3] lässt sich nicht mehr auf einen bestimmten Anlass oder auf ein bestimmtes Denkmal zurückführen. — Inschriftlich überliefert sind uns u. A. eine Claudiusstatue im Hain der Arvalbrüder bei Rom, welche ihn mit dem Aehrenkranz und mit übers Haupt gezogener Toga darstellte[4], sowie die Titel von Ehrendenkmälern zu Rhamnus und zu Athen[5]. Uebrigens ist auch bei vielen der erhaltenen Statuen der Fundort noch bekannt (s. unten). — Nach seinem Tode wurden ihm göttliche Ehren zuerkannt und verschiedentlich Tempel errichtet. So durch Agrippina einer auf dem Caelius in Rom, der dann von Nero zerstört, aber von Vespasian wieder aufgebaut wurde[6]. Einen Tempel zu Camalodunum in Britannien erwähnt Tacitus in den Annalen XIV. 31. Auf eine im Tempel der Roma und des

[1] Neuerdings ist Claudius besonders von französischen Historikern und Schriftstellern (L. Double, Beulé) wieder mehr zu Ehren gezogen worden (vgl. Rev. arch. 33. p. 279). Eine durchaus objektive Charakteristik giebt Schiller, Gesch. d. röm. Kaiserzeit I. 1. p. 316 ff.

[2] Dio LX. 22.

[3] Schon im Jahr 41 (?) ebenfalls mit der Beischrift *de Britannis* (Cohen a. a. O. Nr. 15).

[4] Rossi in den Annal. d. Inst. 1858. p. 59.

[5] C. I. Gr. 319, 320.

[6] Suet. Vesp. 9.

Augustus zu Pergamon aufgestellte Gruppe weist das Silbermedaillon bei Cohen I. p. 250. 3: Panzerstatue des Claudius von der Fortuna oder Pax gekrönt.

MÜNZEN. — Wie überall, wo Münzen und Monumentalbildnisse in ziemlicher Anzahl vorhanden sind, so findet auch hier für die Untersuchung das Wechselverhältnis statt, dass zwar jene die Hauptquelle und den Ausgangspunkt unseres Wissens bilden, dass aber erst durch Vergleichung mit den Monumentalbildnissen ersichtlich wird, welches denn eigentlich die genauesten und zuverlässigsten Münztypen sind.

Das Resultat dieser Vergleichung möchte zu Gunsten einiger Mittelbronzen ausfallen, die, wie alle datierbaren Bronzen, aus dem Jahre 41, dem ersten seiner Regierung, stammen (zwei davon abg. Taf. XXXIV. 9. 10). Claudius hat darauf schon ein ziemlich altes Aussehen, ein älteres als man nach seinem damaligen Lebensjahr, dem einundfünfzigsten, erwartet, zumal wenn man die entsprechenden Münzen des Tiberius damit zusammenhält. Stirn und Scheitellinie bilden wie bei Caligula einen scharfen Winkel, wogegen die Kopfform niedriger und mehr nach hinten gestreckt ist. Die Stirn kurz und durchfurcht mit etwas darüber vortretendem, oft eine Welle bildendem Haar; die Augen tiefliegend, die Brauen gegen die Nasenwurzel emporgezogen, der Nasenrücken gerade, der Mund breit, das Kinn ziemlich dürftig, über eine untere Fettschicht in kurzer Distanz zum Hals abfallend. Das Haar ist stufenartig gebüschelt und geht wie bei den übrigen Claudiern ziemlich tief in den Nacken. Auch ein paar in Asien geschlagene römische Silbermünzen von der Grösse der Mittelbronzen (Coh. I. p. 250 Nr. 3 u. p. 253 Nr. 30), einmal der Kopf des Claudius mit dem der Agrippina verbunden (Coh. I. p. 273. Nr. 1), haben diesen der Wirklichkeit entnommenen Typus; während die Grossbronzen (s. Taf. XXXIV. 11) und sämmtliche Restitutionsmünzen (des Vespasian, Titus, Domitian), sowie die Münzen der griechischen Städte (vgl. die von Kreta bei uns Taf. XXXIV. 12) das Porträt wesentlich idealisiert wiedergeben. Da im Allgemeinen über das Bildnis des Claudius keine Zweifel obwalten, so brauchen wir nicht näher auf die numismatischen Nüancen einzugehen.

Als Kopfschmuck, wo ein solcher vorhanden, kommt überall nur der Lorbeerkranz vor; der Eichenkranz bloss als selbständiges Reversbild mit der Beischrift: *ob cives servatos* [1].

[1] Vgl. Cohen I. p. 254 ff. Nr. 33. 38. 39. 76. 86.

Erhaltene Denkmäler.

1. Statuen und Büsten.

Nr. 1. Im Capitol gilt für Claudius die Panzerbüste des Kaiserzimmers Nr. 12 (abg. Fig. 48)[1], die aber in mehrfacher Beziehung

Fig. 48. Büste des Claudius(?) im Capitol. (S. Nr. 1).

von den sicheren Bildnissen abweicht, so namentlich im Zug der (hier gewölbten) Brauen und in der Bildung des hohen, flachen, scharf gegen Wangen und Hals abgegrenzten Kinns. Am nächsten ist sie

[1] Bottari II. 13; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 430. Abguss in Dresden, Mus. d. Gypsabgüsse Nr. 290.

mit der herculanischen Bronzestatue in Neapel (unten Nr. 14) verwandt)[1].

Nr. 2. Halbnackte heroische Statue im Mus. Chiaramonti Nr. 591 (abg. Clarac pl. 936. 2385), mit Scepter und Kugel restauriert; der Kopf sicher benannt, aber aufgesetzt.

Nr. 3. Colossalkopf im Braccio nuovo Nr. 18 (abg. Nibby Mus. Chiaram. II. 32), zu einer bei Piperno gefundenen Statue gehörig, von welcher noch ein Gewandfragment in der Galeria lapidaria des Vaticans Nr. 230 (danach wahrscheinlich heroisch aufgefasst). Die unteren Stirnmuskeln sind über der Nasenwurzel durch eine (einzige) Verticalfurche von einander, und durch eine Horizontalfurche von der Oberstirn getrennt. Die Brauenlinie, wie meist bei Claudius, von weicher Bildung. So wenig der Kopf geistig genannt werden kann, so macht er doch nicht den Eindruck der Beschränktheit.

Nr. 4. Ueberlebensgrosse Togastatue ebenda Nr. 117 (abg. Clarac pl. 935)[2], aus Pal. Ruspoli; der Kopf aufgesetzt. Die Haare über der Stirn vortretend, die Brauenlinie schräg gegen die Nasenwurzel emporgezogen. Von stupidem Ausdruck.

Nr. 5. Heroische Colossalstatue in der Rotonde des Vaticans Nr. 550 (bei uns Taf. XVII)[3]. Erst 1865 in Civita Lavinia (Lanuvium) ausgegraben: Claudius als Jupiter mit Eichenkranz und Adler, schreitend mit erhobener Linken, in einem faltigen Mantel, der auf der linken Schulter ruht, Oberleib und Knöchel frei lassend. Die bei der Auffindung fehlenden und schon im Altertum eingesetzten Arme sind jetzt, wie der Oberteil des Adlers zu seinen Füssen, ergänzt, mit Scepter (links) und Schale (rechts). Statt der letzteren hielt er vielleicht den Blitz. Der fast vollständig erhaltene Kopf, an dem die Ohren schon im Altertum angesetzt waren, zeigt ein vorgeschrittenes Alter (c. 60 Jahre), was vom Körper nicht gesagt werden kann. Das Gesicht ist von gutmütiger Beschränktheit, nicht idealisiert, als Bildnis vorzüglich getroffen. Die Rückseite der Statue vernachlässigt.

Nr. 6. Colossalkopf von Otricoli ebenda Nr. 551 (abg. Fig. 49)[4],

[1] Vielleicht Claudius zwei geringe und stark ergänzte oder verstümmelte Köpfe im Hof des Marforio, ein colossaler auf Panzerbüste rechts, und ein lebensgrosser links.

[2] Nibby Mus. Chiaram. II. 31.

[3] Zuerst publ. von R. Engelmann in den Annal. d. Instit. 1872. p. 56. Tav. d'agg. E, mit besonderer, nicht ganz gelungener Abbildung des Kopfes in grösserem Massstab.

[4] Pio Clem. VI. 41; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 417. Gypsabguss in der Ecole des beaux arts zu Paris unter dem Namen Augustus.

mit Eichenkranz; in den Zügen und der Formenbehandlung vom gewöhnlichen Typus etwas abweichend, aber dem allgemeinen Eindruck nach Claudius sehr nahe kommend. Die Stirn in der Mitte vorgewölbt, ohne Falten; die Brauen scharf gezogen und rechtwinklig ansetzend; die Nase oberhalb gebogen, über der Spitze, von vorn gesehen, wie eingedrückt. Auch die Lippenränder scharf und das Kinn völliger als sonst. Der ganze vordere Teil des Kranzes mit dem dahinter liegenden Kopfstück ist neu.

Nr. 7. Sitzende Colossalstatue im Lateran Nr. 208 (abg. Clarac pl. 936 E)[1]; aus dem Theater von Cervetri, ohne Arme und Beine. Ein auf der linken Schulter ruhender Mantel bedeckt Rücken und Schenkel. Das eichenbekränzte Haupt gleicht dem Colossalkopf in Braccio nuovo (Nr. 3). In dem erhaltenen Teile des Körpers wollte E. Braun[2] die charakteristische Leibesbeschaffenheit dieses Kaisers erkennen.

Fig. 49. Colossalkopf des Claudius von Otricoli im Vatican. (S. Nr. 6.)

Nr. 8. Togastatue in einem der unterirdischen Gänge des Palatin (wahrsch. Matz und Duhn A. B. Nr. 1219). Der aufgesetzte (allzugrosse) Kopf von mangelhafter Aehnlichkeit, aber wohl sicher Claudius.

Ueber die sitzende Panzerstatue der Villa Albani, Nr. 87, die bei Clarac (pl. 936. B) als Claudius abgebildet ist, siehe bei Augustus (p. 32. Nr. 23).

Nr. 9. Büste im Museo Torlonia Nr. 441, aus Sammlung Giustiniani. Von schlechter Arbeit, aber richtig benannt.

Nr. 10. Büste ebenda Nr. 192, mit Eichenkranz; wegen hoher und dunkler Aufstellung in Beziehung auf Bedeutung und Echtheit nicht genau zu beurteilen[3].

Nr. 11. Büste im Pal. Spada (wahrscheinlich Matz und Duhn

[1] Garrucci Mon. Lat. Taf. 11.

[2] Ruinen u. Museen Roms p. 734.

[3] Die Togastatue dagegen ebenda Nr. 240 hat einen sicher modernen Kopf.

A. Bildw. Nr. 1850), ohne Zweifel Claudius, mit der charakteristischen Verticalfurche über der Nasenwurzel. An sich nicht schlecht, aber von zweifelhaftem Altertum.

Die Köpfe zweier nackten Statuen im Pal. Mattei (Matz und Duhn A. B. Nr. 1087; abg. Clarac pl. 940 B.), und im Pal. Odescalchi (Matz und Duhn Nr. 1036; Clarac pl. 940 D.) sind modern und stellen nicht Claudius dar.

Nr. 12. Ueberlebensgrosser Kopf im Pal. Massimi alle colonne (unten an der Treppe), vom Ergänzer wahrscheinlich mit Bezug auf die Madrider Büste (Nr. 29) ebenfalls auf eine von einem Adler getragene Büste gesetzt. Als Bildnis nicht ganz sicher, in der Person am ehesten mit der capitolinischen Büste (Nr. 1) identisch.

Nr. 13. Colossalbüste in Neapel, 1. Corridor (als Galba abgebildet bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 560)[1], aus der farnesischen Sammlung. Mit ausladendem, vielfach verstümmeltem Eichenkranz, von welchem hinter den Ohren Bänder herabfallen; im Typus vollkommen dem Colossalkopf des Braccio nuovo (oben Nr. 3) entsprechend. Die Büste und die Nase sind neu.

Die sitzende Colossalstatue aus Herculanum ebenda (abg. Mus. borb. IV. 36)[2]; hat einen schlechten modernen Gypskopf. Zur Wahl des Claudiustypus soll man durch eine ähnliche vejentische Statue veranlasst worden sein (Gerhard). Doch scheint dies auf einem Irrtum zu beruhen; wenigstens ist mir kein sitzender Claudius von Veji bekannt.

Nr. 14. Nackte Bronzestatue aus Herculanum ebenda, Saal der grossen Bronzen (abg. Bronzi d'Erc. II. 78)[3], mit einer Basis zusammen gefunden, auf welcher die Dedicationsinschrift an Ti. Claudius stand[4]. Von zweifelhafter Porträtähnlichkeit, mit breitem Gesicht, verhältnismässig schmalem Mund, abstehenden Ohren, starkem Hals. Ueber der Nasenwurzel zwei Verticalfalten. Doch scheinen Stirn und Stirnhaare restauriert; auch Beine und Arme mehrfach zusammengesetzt und ergänzt. Zu den modernen Teilen gehört jedenfalls auch die linke Hand mit dem Ring am vierten Finger.

Nr. 15. Büste in Florenz Nr. 64 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 75;

[1] Nach der falschen Bezeichnung von Gerhard Ant. Bildw. von Neapel Nr. 133, und Finati Mus. borb. Nr. 220.

[2] Clarac pl. 935; Duruy Hist. des Rom. IV. p. 397. Vgl. Gerhard Nr. 153; Finati Nr. 209.

[3] Clarac pl. 936, wo der Massstab fälschlich auf 4 pal. 10 onc. angegeben wird, während sie vielmehr überlebensgross; vgl. Finati Nr. 64.

[4] Jetzt in der Inschrifthalle des Mus. nazionale (s. das Facsimile in den Bronzi d'Erc.; Mommsen I. R. N. 2396).

abg. Duruy Hist. des Rom. IV. p. 405) mit perrückenartig gewelltem Haar und von mässiger Porträtähnlichkeit; doch als Claudius kaum zu verkennen (mit der charakteristischen Stirnfurche). Gering und sehr ergänzt. Doch soll die Panzerbüste zugehörig und teilweise alt sein.

Nr. 16. Der bei den neueren Ausgrabungen im Theater von Fiesole gefundene und noch dort befindliche überlebensgrosse Kopf mit verhülltem Hinterhaupt (publ. von Dütschke in der Arch. Ztg. 1876 Taf. 9. 4) hat trotz entfernter Aehnlichkeit nichts positiv auf Claudius Deutendes. Die doppelten Verticalfurchen, welche die Linie des Nasenrückens in der Stirn gleichsam fortsetzen, finden sich bei keinen sichern Bildnissen dieses Kaisers. Dabei ist der Kopf von zu guter Arbeit, als dass man über dergleichen Abweichungen so leicht hinwegsehen dürfte. Daher wohl auszuscheiden.

Nr. 17. Togastatue aus Velleja im Museum von Parma (Dütschke A. B. V. Nr. 875) mit verhülltem Hinterhaupt. Der aufgesetzte Kopf sehr claudiusartig. Doch kommen auch hier zwei schräge Stirnfalten zur Nasenwurzel herab; daher die Bedeutung nicht ganz sicher. Dütschke bezweifelt ausserdem die Echtheit.

Nr. 18. Ueberlebensgrosser Kopf in Mantua Nr. 266 (Dütschke Ant. Bildn. IV. Nr. 771)[1], mit dickem Eichenkranz. Mund und Kinn überarbeitet.

Nr. 19. Kopf in Catajo (wahrscheinlich Dütschke A. B. in Oberitalien V. Nr. 669). Sehr überschmiert, aber die Bedeutung sicher.

Nr. 20. Ueberlebensgrosse Panzerstatue zu Turin (Dütschke A. B. IV. Nr. 55)[2]. Der Torso bei Susa gefunden und mit einem angeblich ebendaher stammenden und zugehörigen Claudiuskopf verbunden; letzterer mit einem Eichenkranz geschmückt, von trübem Ausdruck, die Stirn in der Mitte durch eine Verticalfalte geteilt. Er ist von besserer Arbeit als der Sturz, aber schlecht restauriert, der Hals zu lang. Auf dem Panzer zwei Victorien mit einem Tropaeum.

Nr. 21. Ueberlebensgrosse Büste ebenda (Dütschke a. a. O. Nr. 136), von hässlicher Schädelform, nicht sicher Claudius.

Nr. 22. Statue von Gabii im Louvre, Saal des Augustus, Descr. Nr. 142. (abg. Clarac pl. 280)[3]; zusammen mit dem ebenda befindlichen Germanicus (oben p. 237) gefunden, mit ungetrenntem Kopf, wie jener in heroischem Costüm, mit nacktem Oberleib.

[1] Abg. Labus Mus. di Mantua I. 33.

[2] Abg. in den Atti d. soc. di archeol. per la provincia di Torino I. Taf. 18, vgl. p. 319.

[3] Monum. Gab. 5; Mon. sc. Borghes. I. 34; Bouillon II.; der Kopf Clarac pl. 1075.

Sicheres Claudiusporträt. Nase und Scheitelhaare neu; das Parazonium in der Linken nach vorgefundenen antiken Resten ergänzt.

Nr. 23. Ueberlebensgrosse Panzerstatue ebenda, aus Sammlung Campana (abg. d'Escamps Marb. ant. pl. 70) [1], mit der Weltkugel in in der Linken ergänzt. Ohne Zweifel identisch mit der bei Guattani (ann. 1805) und Clarac (pl. 936. 2383) abgebildeten Statue, die früher als Torso in S. Stefano rotondo zu Rom stand. Der Claudiuskopf wurde dem letzteren gegeben, weil auf dem mons Caelius, wo er gefunden, ein Claudiustempel stand (oben p. 329) [2]. Seine Bedeutung ist sicher, das Gesicht ältlich, mit verdrossenem Blick und hängender Unterlippe; aber der ganze untere Teil neu.

Fig. 50. Bronzebüste des Claudius im Louvre. (S. Nr. 26).

Nr. 24. Büste ebenda, erste Fensternische des Augustussaals, Descr. Nr. 405 (abg. Clarac. pl. 1076. 3269 E) [3]; mit blödem, starrem Ausdruck, ähnlich dem Kopf der Togastatue im Braccio nuovo (oben Nr. 4).

Die gegenüberstehende Panzerbüste mit Eichenkranz entspricht ganz der Neapler (Nr. 13), ist aber wahrscheinlich eine Campana'sche Schöpfung. Der Kopf vollkommen erhalten.

[1] Vgl. Cataloghi del Mus. Camp. Cl. VIII. Nr. 122.

[2] Es ist dies wieder ein neuer Beweis, wie zuverlässig der Text von d'Escamps zu den Marbres antiques du Musée Campana, wo ganz ungeniert die Villa Hadrians als Fundort angegeben wird. Die Fundorte sind bei d'Escamps (resp. seinem Gewährsmann) fast alle erdichtet.

[3] Bouillon III. bustes pl. 5. 2.

Nr. 25. Togastatuette ebenda (vor der Nische der Augustusstatue von Velletri), mit aufgesetztem ältlichem Claudiuskopf.

Nr. 26. Bronzebüste im Louvre (Descr. Nr. 34; Not. des bronzes Nr. 653; abg. Fig. 50)[1], überlebensgross, mit Lorbeerkranz. Ueber der Nasenwurzel eine Verticalfurche, nicht zwei, wie auf der Abbildung bei Mongez. Die Nase sehr spitz, in den Augen Pupillen. Ihr Altertum meiner Ansicht nach durchaus nicht verbürgt. Sie hat dieselbe grüne Patina wie einige moderne Bronzegüsse des Seicento im Pavillon Denon.

Die zweite, ebenfalls lorbeerbekränzte Bronzebüste daselbst (Not. des bronzes Nr. 654)[2], ist sicher modern; vielleicht dieselbe, die in der Description des ant. du Louvre p. 11 als *moulé sur l'antique* bezeichnet wird. Ihre Farbe ist schwarz[3].

Nr. 27. Verstümmelter Colossalkopf (Maske) im Museum von Nismes, von zweifelhafter Bedeutung. Haare und Stirn sind die des Claudius, doch fehlt auf letzterer die verticale Mittelfurche, und das Kinn, obwohl fett, hat nicht den abfallenden Contour jenes Kaisers. (Vgl. oben p. 174. Nr. 26.)

Nr. 28. Colossalkopf von Martres in Toulouse (Roschach Cat. des Antiqu. Nr. 73. c), ebenfalls ohne die Mittelfurche, und das Kinn etwas mager. Doch erinnert der Kopf stark an Claudius.

Nr. 29. Sogenannte Apotheose des Claudius im Museum zu Madrid (Hübn. Ant. Bildw. Nr. 201; abg. Fig. 51 a und b)[4]. Unterlebensgrosse[5] Marmorbüste, getragen von einem Adler mit halbausgebreiteten Flügeln, der in den Krallen Kugel und Blitz hält, und auf einem Trophäenhaufen steht. 1688 bei Bovillae an der appischen Strasse gefunden, wo ein Sacrarium der Gens Julia stand. Als Geschenk der Colonna an Philipp IV. von Spanien stand das Werk früher im königlichen Palast. Bei Anlass eines Brandes wurden Büste und Basis von einander getrennt, und die erstere kam in den Palast del Retiro, wo Mongez sie 1826 noch sah und zwei Zeich-

[1] Mus. Nap. III. pl. 17; Bouillon III. bustes pl. 5. 1; Visconti-Mongez pl. 27. 1 u. 2; Clarac pl. 1076. 3269 F; Bunmeister Denkm. des klass. Altert. I. p. 233.

[2] Abg. Mus. Nap. III. pl. 18; u. als Tiberius bei Clarac pl. 1106. 3257 B.

[3] Die erstgenannte stammt nach Clarac aus Schloss Ecouen. Longpérier in der Not. d. bronzes leitet sie aus Schloss Richelieu her, und die andere aus Schloss Ecouen.

[4] S. Bartoli Admiranda 80; Montfaucon Ant. expl. V. Taf. 129; Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 359; ohne die Basis u. in den Seiten verkehrt bei Mongez Icon. rom. pl. 27. 3. 4, u. Clarac pl. 1054. 3269 C.

[5] Nicht colossal, wie es bei Mongez u. Müller heisst.

nungen davon machen liess. Seitdem ist sie verschollen[1]. Bei der Aufstellung der Skulpturen im Museo del Prado wurde die bei Seite gestellte Basis wieder zu Ehren gezogen, ergänzt und mit einer neuen, der alten entsprechenden Büste versehen, die aber jetzt (1881) wieder entfernt worden ist. Den noch vorhandenen Abbildungen sowie

Fig. 51 a. Claudiusbüste in Madrid. (S. Nr. 29).

dieser Copie nach war der Kopf rechts[2] aufwärts gerichtet und mit einem fast senkrecht stehenden Nimbus geschmückt, der die Strahlenkrone darstellt; die Schultern sind von einem gefibelten Mäntelchen

[1] Vgl. Visconti Mus. Pio Cl. VI. p. 188. Anm. 2; Mongez Icon. rom. II. p. 192; Hübner a. a. O. p. 120.

[2] Bei Mongez allerdings links. Allein aus dem Sitz der Gewandfibula (auf der linken Schulter) scheint mit Sicherheit hervorzugehen, dass seine Abbildung in den Seiten verkehrt.

bedeckt, unterhalb dessen sich zwei Schuppenflügel über die Brust legen [1].

Nr. 30. Ueberlebensgrosser Bronzekopf im Museo arqueologico zu Madrid, zum Aufsetzen auf eine Gewandstatue gemacht. Er hat eine flache Stirn mit zwei horizontalen und einer verticalen Furche,

Fig. 51 b. Ebendieselbe im Profil.

eine leicht gebogene Nase, ein schräg zum Hals abfallendes Kinn; in den Augen Pupillen. Die Bedeutung ist sicher, und der antike Ursprung schien mir es ebenfalls zu sein.

Nr. 31. Kopf im brit. Museum (Rom. Gall. Nr. 10), 1870 im

[1] Wenn nicht doch vielleicht die Aegis gemeint ist, wie auf dem grossen Wiener Cameo (Taf. XXXI). Zum Adler vgl. die ähnlich dargestellte Büste des Sonnengottes auf einem capitolinischen Altar (abg. Mon. d. Inst. IV. Taf. 38. 11), von Ti. Claudius Felix geweiht. Der Trophäenhaufen dagegen erinnert wieder an den Wiener Cameo.

Tempel der Athena Polias zu Priene gefunden. Nase und Hinterkopf fehlen. Doch kann man aus dem Erhaltenen, namentlich aus der Bildung des Kinns, mit ziemlicher Sicherheit auf Claudius schliessen. Die Haare fallen bis zu einer gleichmässigen Linie in die Stirn, die Oberlippe tritt etwas vor.

Die Büsten in Oxford (Michaelis Anc. Marb. p. 585. Nr. 187), Lowther Castle (Mich. p. 499. 73) und Woburn Abbey (Mich. p. 727. 78) scheinen alle zweifelhaft zu sein. Der Colossalkopf in Richmond (Mich. p. 626. 9a) ist modern.

Nr. 32. Vortrefflicher Kopf im Museum von Braunschweig (abg. Taf. XVIII)[1], überlebensgross, unmittelbar unter dem Kinn abgebrochen.

Nr. 33. Büste in Schloss Erbach (Generalcat. der gräfl. Erbach'schen Samml. p. 40. Nr. 648). Am Kopf bloss die Maske alt; diese sicher Claudius, mit Mittelfurche in der Stirn, von ältlichem Charakter, dem Kopf der Togastatue des Braccio nuovo ähnlich.

Nr. 34. Colossalkopf im Antiquarium zu Mannheim, mit Kranz, unter dem die Haare fransenartig in die Stirn hereinhängen; mir bloss aus der Festschrift der Philologenversammlung zu Karlsruhe (1882. p. 21. Nr. 3) bekannt, wo er mit einigem Vorbehalt als Claudius bezeichnet wird.

Nr. 35. Ein Claudiuskopf auf dem Torso eines Caligula soll sich in dem neugegründeten Museum von Aquileja befinden (s. Leipziger Illustr. Zeitg. 1884. p. 137, mit Abbildung p. 136), 1879 gefunden.

Nr. 36. Marmorkopf von Olympia, 1878 vor der Exedra des Herodes Atticus gefunden (abg. Ausgrabb. von Olympia III. Taf. 20). Er ist bekränzt, aber alle Blätter sind abgeschlagen, sodass die Art des Kranzes nicht mehr erkennbar. Auch Nase und Mund verstümmelt. Trotzdem scheint die Beziehung auf Claudius gesichert.

2. Reliefs.

Nr. 37. Als Claudius deutete J. Friedländer die Panzerfigur auf dem Relief von Ravenna (abg. Taf. VI); er wollte sogar „den ängstlichen Ausdruck der etwas in die Höhe gezogenen Augenbrauen, welcher dem Claudius auf den schönen grossen Erzmünzen eigen ist", wieder erkennen. Allein die Physiognomie ist grade das Letzte, was für diese Deutung geltend gemacht werden kann. Von der flachen breiten Stirn des Claudius mit dem gleichmässig darum verteilten Haar, dem fast spitzen Contour des Untergesichts und der ihm eigen-

[1] Bouillon II; Abgüsse in Bonn (Kekulé Nr. 521), Paris u. anderswo.

tümlichen Kinnbildung, ist keine Spur, während der von Friedländer hervorgehobene Zug ebenso bei den beiden andern männlichen Figuren vorhanden ist.

Nr. 38. Triumphalrelief in der Vorhalle der Villa Borghese (publ. von Philippi in d. Mon. d. Inst. X. Taf. 21. 2)[1] mit römischen Soldaten, welche Feldzeichen tragen, darunter eines mit angeblichem Bildnis des Claudius, was ich an Ort und Stelle wegen der Höhe der Aufstellung nicht controllieren konnte.

Nr. 39. Wahrscheinlich Claudius der Reliefkopf im Lateran Nr. 235, bei dem die Herausgeber des Katalogs an Tiberius dachten.

Nr. 40. Bronzegewicht in Form einer Claudiusbüste im brit. Museum, aus der Sammlung Hertz (Guide to the bronze room. 1871. p. 54. Nr. 8)[2], von etwas zerfressener Epidermis, aber von guter Arbeit.

3. Geschnittene Steine.

a. Sardonyx im Cabinet des médailles zu Paris (Chabouillet Nr. 220; abg. Lenormant Icon. rom. pl. XIV. 1): Brustbild nach l. mit Lorbeerkranz und Aegis. $7\frac{1}{2}$ Cent. h.

b. Agatonyx ebenda (Chab. Nr. 221; abg. Lenormant pl. XIII. 3)[3]: Brustbild nach r. mit Panzer, Aegis und Lorbeerkranz. 6 Cent. h.

c. Sardonyx ebenda (Chab. Nr. 222): Kopf mit Lorbeerkranz, sicher benannt. 2 Cent. h.

Schwerlich Claudius dagegen der schöne Sardonyx ebenda (Chab. Nr. 225), wieder mit der Aegis.

d. Ueber den grossen Sardonyx ebenda (Chab. Nr. 227) mit Mann und Frau auf einem Drachenwagen siehe oben p. 234. e. Die Züge des Mannes scheinen allerdings die des Claudius zu sein. Da sich jedoch alsdann keine plausible oder überhaupt gar keine Sacherklärung finden lässt, so fragt es sich, ob man nicht besser auf die Germanicushypothese zurückgreift.

e. Cameo der Sammlung Blacas im brit. Museum (Cades V. Nr. 374): Kopf nach r. mit Lorbeerkranz, als Bildnis mittelmässig. $3\frac{1}{3}$ Cent. h.

f. Grosser und prachtvoller Sardonyx in Windsor Castle (Michaelis A. M. in Great in Brit. p. 718. 4, bei uns Fig. 52 in $\frac{4}{5}$

---

[1] Und danach bei Schreiber Bilderatlas, Altertum Taf. 45. 1.

[2] Photogr. Thompson Nr. 881.

[3] Unkenntlich bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 420.

Originalgrösse)[1], 19 Cent. h. Brustbild eines römischen Imperators nach l., mit Panzer, Aegis und schräg über die Schulter gelegtem Scepter (Lanze), ums Haar den Lorbeerkranz. Die jetzt übliche Beziehung

Fig. 52. Sardonyx in Windsor Castle (0).

auf Claudius ist sehr zweifelhaft, obgleich einzelne Formen, wie namentlich das Auge mit seinem trüben Blick und seinen weichen Brauen,

[1] Nach dem vortrefflichen Lichtdruck von natürl. Grösse in der Archaeologia 1877. Bd. 54. pl. 1, mit Text von Fortnum. Vgl. Illustrated London News. 1875 p. 4.

viel von ihm haben. Kopfgestalt, Formenfülle und Alter stimmen nicht und lassen eher an Nero denken. Die Deutung C. W. Kings (Archaeol. Journ. XVIII. p. 312) auf Constantin II. ist der vortrefflichen Arbeit wegen wohl nicht zulässig[1]. Der Cameo wurde leider durch Lady Somerset zerbrochen: doch gieng kein Stück verloren.

g. Mir nicht bekannt der Cameo der Sammlung Marlborough Nr. 422 (Fortnum a. a. O. p. 9): Eichenbekränzter Kopf nach l., etwas älter als der vorige.

Zwei Berliner Intaglio's (Tölken Verz. V. 2. Nr. 152 u. 153) werden mit Unrecht auf Claudius bezogen.

h. Grosser Chalcedon in Wien (Sack. u. Kenn. p. 413. Nr. 22; abg. Taf. XXVIII. 2)[2]: Brustbild en face in Tunica und Toga, mit kugelbekröntem Scepter, auf dem Haupte ein Lorbeerkranz. Von Tiberius, wie er gewöhnlich bezeichnet wird, kann, trotz der zuversichtlichen Behauptung Köhlers (Ges. Schr. V. p. 59)[3], meines Erachtens keine Rede sein. Für Claudius sprechen, abgesehen von dem ganzen Eindruck, die stumpfen weichen Formen, die vertikale Mittelfurche in der Stirn und die über der Nasenspitze etwas angezogenen Muskeln. Nach Sacken u. Kenner eines der bedeutendsten Werke der römischen Steinschneidekunst. 16½ Cent. h.

i. Auf dem grossen Cameo ebenda mit den vier aus Füllhörnern hervorwachsenden Büsten (Taf. XXXI. s. den bes. Abschn. unten) trägt die eichenbekränzte links unverkennbar die Züge des Claudius.

k. Auf dem niederländischen Cameo in Haag dagegen (sogen. Triumph des Claudius, s. unten) kann die Claudiusbedeutung der Hauptfigur im besten Fall nur sachlich begründet werden. Die Züge lassen diesen Kaiser nicht erkennen.

l. m. n. o. Bei Cades (V. Nr. 373 ff.) sind ausser dem Abdruck des schon genannten Blacas'schen Steines (e) noch vier andere Claudiusköpfe gegeben, darunter der eichenbekränzte der ehemaligen Samml. Vidoni (Nr. 376). Nr. 373 ist durch seine Jugendlichkeit und seine kurze Stirn auffällig und entweder zweifelhaft oder als Bildnis missraten. Der 4 Cent. hohe grüne Jaspis (Nr. 377) ist trotz seiner Schönheit wohl modern, nach einer der vom gewöhnlichen Typus abweichenden Grossbronzen (Taf. XXXIV. 11) geschnitten.

p. Grosser runder Cameo bei Lippert (Daktyl. III. Nr. 312), mit lorbeerbekränztem Claudiuskopf nach r., von flachem aber hochran-

---

[1] S. Nachtrag.

[2] Eckhel Choix de p. grav. V; Arneth Die ant. Cameen. Taf. VI.

[3] *Toute hésitation était superflue. Ce sont les traits du visage de Tibère, quoique la ressemblance ne soit pas parfaite.*

digem Relief. Die Arbeit vorzüglich. 7½ Cent. h. Zu Lipperts Zeit im Besitz des Juden Medinna zu Livorno.

Bei Mongez (Icon. rom. pl. 29. 2) und danach auch bei Clarac (pl. 1054) ist ausserdem ein Cameo mit fünf neben einander gereihten Bildnissen en face abgebildet, welche ganz willkürlich auf Claudius und seine Familie (Messalina, Britannicus, Octavia, Drusus) gedeutet werden. Die zwei Adler unter den Büsten sind auf der Abbildung weggelassen. Dieser Cameo befindet sich, wie Wieseler kürzlich bekannt gemacht hat[1], in Trier, und stellt nach dessen Vermutung Constantin und Fausta mit ihren drei Söhnen dar.

Vergleichung und Klassification der Bildnisse.

Während noch zu Visconti's Zeit die Claudiusbildnisse in den Sammlungen eher selten waren[2], ist es im Laufe unseres Jahrhunderts damit anders geworden. Der jetzigen beträchtlichen Zahl gegenüber — unsere Uebersicht weist mindestens 20 vollkommen sichere auf — könnte man sich vielmehr wundern, dass von einem so verachteten und auf Ehrenstatuen nicht einmal sonderlich erpichten Fürsten[3] noch verhältnismässig so viele Denkmäler erhalten sind. Die Römer scheinen ihn bei all seiner Jämmerlichkeit doch nicht gerade gehasst zu haben, wenigstens nicht in dem Grade, dass sie es (wie bei Caligula und Domitian) auch noch sein Andenken hätten entgelten lassen. Engelmann meint[4], der Hass gegen ihn habe sich mehr nur auf die privilegierten Klassen der Hauptstadt und Italiens beschränkt, während er in den Provinzen für einen erträglichen Herrscher gegolten und sogar einer gewissen Popularität genossen habe. Was dort am meisten böses Blut gemacht, die Erteilung des römischen Bürgerrechts an die Gallier, habe hier günstig für ihn stimmen müssen. Es mag dies richtig sein: doch geht es nicht gerade aus dem Bestand der erhaltenen Denkmäler hervor, indem nur wenige aus den Provinzen, die meisten aus italischen Municipalstädten stammen.

Fundort. — Von nachweislich provinzieller Herkunft sind bloss der Kopf des brit. Museums (Nr. 31, Priene), der von Olympia

[1] In den Göttinger gel. Nachrichten 1884. p. 473.

[2] *I busti di Claudio essendo rari nelle collezioni.* Visconti Pio Clem. VI (die erste Ausgabe erschien 1792) p. 187.

[3] *Nimios honores recusavit.* Suet. Claud. 12. Vgl. Dio LX. 3. 5.

[4] R. Engelmann in den Annal. d. Inst. 1872. p. 57.

(Nr. 36) und die mehr oder weniger zweifelhaften von Toulouse (Nr. 28, Martres) und von Nismes (Nr. 27)[1]. — Aus Italien dagegen stammen die Statuen in der Rotonde des Vaticans (Nr. 5, Cività Lavigna), im Lateran (Nr. 7, Cervetri), in Neapel (Nr. 14, Herculanum), in Parma (Nr. 17, Velleja), in Turin (Nr. 20, Susa), im Louvre (Nr. 22, Gabii), und die Köpfe im Braccio nuovo (Nr. 3, Piperno), in der Rotonde (Nr. 6, Otricoli), in Madrid (Nr. 29, angeblich Bovillae), in Aquileja (Nr. 35), unter welchen wiederum die Statue von Parma und der Kopf in der Rotonde ihrer Bedeutung nach zweifelhaft. In Rom selbst wurde der palatinische Statuenkopf (Nr. 8) ausgegraben[2].

Auch die übrigen sicheren Claudiusbildnisse, über deren ursprüngliche Herkunft wir nicht unterrichtet sind, weisen nach ihrem jetzigen Aufstellungsort oder nach den Händen, durch welche sie gegangen sind, mit wenigen Ausnahmen alle nach Italien. So die Statuen im Museo Chiaramonti (Nr. 2) und im Braccio nuovo (Nr. 4), die Büsten oder Köpfe im Museo Torlonia (Nr. 9), im Pal. Spada (Nr. 11, ob echt?), in Neapel (Nr. 13), in Mantua (Nr. 18), in Catajo (Nr. 19), die Campana'sche Statue im Louvre (Nr. 23) und der Kopf in Erbach (Nr. 32). Völlig im Dunkeln sind wir nur bei drei anderen Denkmälern des Louvre, einem Marmorkopf (Nr. 24), einem Bronzekopf (Nr. 26) und einer Statuette (Nr. 25), sowie bei den Köpfen in Madrid (Nr. 30) und in Braunschweig (Nr. 32).

Kopftypus. — Claudius erscheint in diesen Darstellungen fast durchgängig als ein 55- bis 60jähriger Mann, meist von würdigem, hie und da jedoch auch von blödem, albernem Ausdruck. Er hat einen flachen Scheitel, noch volles, nach vorn laufendes Haar, eine breite, etwas durchfurchte Stirn mit einer vertikalen Falte in der Mitte, trüb blickende Augen mit weich gebildeten, gegen die Nasenwurzel emporgezogenen Brauen, deren vorquellender Muskel das obere Augenlid bedeckt, eine grade, ziemlich stumpfe Nase, einen breiten aber wohlgebildeten Mund, ein schwächliches Kinn, das bald und ohne bestimmte Grenzlinie in den Hals übergeht, einen starken Hals und abstehende Ohren.

Dass im Einzelnen Modificationen stattfinden, versteht sich von selbst, u. a. wie schon angedeutet, sehr wesentliche in Beziehung auf den in den Gesichtszügen ausgedrückten Grad von Intelligenz

[1] Inschriftbasen von Rhamnus und Athen, Hindeutungen auf Statuen in Pergamon u. Britannien oben p. 329.

[2] Dazu vgl. die Statue im Haus der Arvalbrüder oben p. 329.

und Willenskraft. Während Köpfe, wie der colossale des Braccio nuovo (Nr. 3), den Eindruck einer, wenn auch nicht specifisch geistvollen und energischen, doch durchaus würdigen und verständigen Persönlichkeit machen, tragen andere den Stempel einer grossen Mattigkeit und Grämlichkeit, welcher zunächst noch schwer von dem des blossen Alters zu unterscheiden ist; in einigen aber tritt uns ganz unverkennbar jene Borniertheit, die ihm von den Schriftstellern nachgesagt wird, oder ein wie durch übermässigen Weingenuss herbeigeführter Stumpfsinn entgegen. Natürlich handelt es sich hiebei nicht um scharf von einander unterschiedene Typen, und so wäre es gewagt, die einzelnen Köpfe mit Bestimmtheit dieser oder jener Classe zuzuweisen. Wir begnügen uns, einige der hauptsächlichsten in eine solche Reihenfolge zu ordnen, dass dadurch das allmähliche Sinken des geistigen Ausdrucks repräsentiert wird.

Ohne merkliche Kluft schliessen sich an den Colossalkopf des Braccio nuovo die eichenbekränzte Neapler Büste (Nr. 13), der Kopf des sitzenden Torso im Lateran (Nr. 7) und der der gabinischen Statue im Louvre (Nr. 22). Auch bei dem trefflichen Kopf in Braunschweig (Nr. 32) und dem typisch verwandten in Florenz (Nr. 15) wird noch niemand an einen verächtlichen oder blödsinnigen Menschen denken. Dann folgt die Statue der Rotonde (Nr. 5), als Kunstwerk vielleicht das vorzüglichste von allen, mit besonders fein charakterisiertem Kopf, dessen kreisförmig gewölbte Stirn und kleinliches Untergesicht bereits einen leisen Anflug von Stupidität verraten, hier noch mit einem Schimmer von Gutmütigkeit und Ehrwürdigkeit überkleidet. Dann wieder eine halbe Stufe tiefer auf der Leiter der Intelligenz der Marmorkopf im Louvre (Nr. 24), der bronzene ebenda (Nr. 26), und der von Erbach (Nr. 33), bis man endlich bei Darstellungen anlangt wie die Togastatue des Braccio nuovo (Nr. 4) und die Campana'sche Panzerstatue im Louvre (Nr. 23), welche uns das halb zum Spott herausfordernde, halb verächtliche Bild des Kaisers in erbarmungsloser Treue vor Augen führen.

Aber abgesehen von diesen Nüancen des geistigen Ausdrucks sind im Allgemeinen die Claudiusbildnisse von grosser Gleichmässigkeit, und knüpfen sich verhältnismässig wenig Zweifel an sie, was sich wohl hauptsächlich dadurch erklärt, dass sie alle aus der gleichen Periode seines Lebens herrühren, und zwar aus einer solchen, wo die Gesichtszüge längst ihr festes und unabänderliches Gepräge angenommen hatten. Unter den ihrer Bedeutung nach gesicherten dürfte nur etwa die Bronzebüste des Louvre (Nr. 26) als vom gewöhnlichen Formentypus abweichend bezeichnet werden. Und diese ist, was echte und unechte Teile betrifft, so schwer zu controllieren, dass es vorder-

hand am natürlichsten erscheint, ihre Abweichungen, die spitze Nase, das entwickeltere Kinn u. A., auf Rechnung der Restauration zu setzen (s. unten).

Indessen giebt es doch auch einige auf Claudius bezogene Denkmäler, wo die Abweichungen bedeutend grösser sind, und wo man sich wirklich anfängt zu fragen, ob noch von diesem Kaiser die Rede sein kann. Dazu rechne ich den Colossalkopf in der Rotonde des Vaticans, die nackte Bronzestatue in Neapel und die in der capitolinischen Kaisersammlung als Claudius figurierende Büste.

Bei dem von Otricoli stammenden Colossalkopf in der Rotonde (Nr. 6, Fig. 49) ist die Stirn edler als sonst gebildet; sie verjüngt sich etwas nach oben und ist, statt von Falten durchzogen, in der Mitte vorgewölbt. Brauenlinie und Lippenränder sind statt von schwammig weichem, im Gegenteil von scharfkantigem Charakter, erstere auch keineswegs nach innen emporgezogen, sondern rechtwinklig an den Nasenrücken ansetzend, das Kinn völlig und kräftig modelliert, die ganze Physiognomie der des Augustus angenähert. Indes stimmen dann wieder die allgemeinen Proportionen, die abstehenden Ohren, der starke Hals und mehr oder weniger auch das volle, freilich fast allzu volle Haar. Aehnliches und Unähnliches hält sich gegenseitig die Wage. Was mich bestimmt, die Beziehung auf Claudius für richtig zu halten, ist die Erwägung, dass Colossalität und Kranz auf einen Kaiser deuten, der einzige Kaiser aber, an den neben Claudius gedacht werden könnte, Augustus, entschieden noch grössere Unzukömmlichkeiten aufweisen würde, als jener. Man braucht nur die Anlage der Stirnhaare zu betrachten. Die Verschiedenheit vom gewöhnlichen Typus mag in der hier (bei einem Colossalwerk) einmal ausnahmsweise versuchten Idealisierung der Formen und ausserdem in der Nichtvollendung der Arbeit (daher die Schärfe der Umrisse) ihren Grund haben. Der Nasenrücken scheint verhauen zu sein. Anders kann ich mir die eingeknickte Linie desselben nicht erklären.

Ein zweites den Gesichtszügen nach problematisches Bildnis ist die nackte Bronzestatue von Herculanum in Neapel (Nr. 14). Indes hier beruft man sich auf ein äusseres Zeugnis. Eine mitgefundene Inschrift sagt deutlich, dass die Statue dem Claudius, als er zum achten Mal die tribunicische Gewalt bekleidete und zum sechzehnten Mal Imperator war (also 48/49 n. Chr.), von einem Soldaten der 13. Stadtcohorte errichtet worden sei. Da wir kein Recht zu haben glauben, die bei der Auffindung statuierte Zugehörigkeit dieser Inschrift in Zweifel zu ziehen, und da wir andrerseits auch nicht behaupten können, der Kopf sei absolut unvereinbar mit dem Claudius-

typus, so bleibt kaum etwas Anderes übrig, als an der herkömmlichen Bezeichnung festzuhalten, zumal da die völlige Nacktheit auf eine vergöttlichte Person hindeutet und von Kaisern wieder jeder andere noch weniger passt, als Claudius.

Für sehr zweifelhaft dagegen halten wir die Benennung des dritten Denkmals, der sog. Claudiusbüste im Capitol (Nr. 1, Fig. 48). Mag der Kopf noch den Eindruck einer gewissen claudischen Gentilverwandtschaft machen und auch im Alter ungefähr entsprechen: die Formen als solche haben nichts specifisch Claudiusartiges mehr. Diese hohe, von den Haaren eckig begrenzte und an den Schläfen abfallende Stirn, diese regelmässig gewölbten Brauen, diese schmale, spitze Nase, vor Allem dieses hohe abgeplattete und leicht geteilte Kinn sind bei keinem unzweifelhaften Bildnis des Kaisers zu treffen. Und wenn man uns auf die Analogie der zwei vorigen, ebenfalls stark abweichenden Köpfe hinweist, so dürfen wir wohl fragen, wo dann wie dort der äussere Zwang — die Colossalität, der Eichenkranz, die Heroisierung oder die Inschrift —, durch den wir veranlasst werden sollten, uns gleichsam gegen unser besseres Sehen für Claudius zu erklären. Scheint es doch ebenso unmöglich, die capitolinische Büste mit einem dieser zwei abweichenden Denkmäler wie mit den wohlgetroffenen Bildnissen zu identificieren. — Die gleiche Person, und dann natürlich auch nicht Claudius, scheint in der Büste des Pal. Massimi (Nr. 12) dargestellt zu sein.

Den verschleierten Kopf von Fiesole (Nr. 16) haben wir bereits im vorgesetzten Verzeichnis von den Claudiusbildern ausgeschieden. Und was die Madrider Büste mit dem Strahlennimbus (Nr. 29, Fig. 51. a und b) betrifft, so ist eine Untersuchung über sie, wenn nicht gegenstandslos, doch vorläufig ohne Aussicht auf endgiltige Entscheidung, weil wir seit dem Verschwinden des Originals einzig auf die Abbildungen von Sante Bartoli und Mongez angewiesen sind. Nach diesen zu schliessen war die Bildnisähnlichkeit keine gar grosse; ja läge zu ihren Gunsten nicht das rückhaltlose Zeugnis Visconti's vor [1], so müsste man auch hier die Claudiusbedeutung ernstlich bezweifeln.

Von den verschiedenen Darstellungs- oder Auffassungsarten, die bei den Kaiserporträts vorkommen, finden wir bei Claudius merkwürdigerweise diejenige am besten und sichersten vertreten, die zu seiner Persönlichkeit am wenigsten passt, die Auffassung als Heros und Gott.

[1] Visc. Pio Clem. VI. p. 188: *Il più nobile e grandioso fra tutti i monumenti che ci conservano la memoria di Claudio.*

Alle Panzer- und Togastatuen haben aufgesetzte und die meisten entschieden fremde Köpfe. So die auf dem Palatin (Nr. 8), die zwei im Louvre (Nr. 23 und 25) und die zweifelhafte in Parma (Nr. 17). Zugehörige haben vielleicht die Panzerstatue in Turin (Nr. 20) und die Togastatue im Braccio nuovo (Nr. 4). Doch dürfen aus diesem zufälligen Thatbestand keine vorschnellen Schlüsse gezogen werden. Durch Büsten und Statuenköpfe, um von den Münzen und Gemmen zu schweigen, ist das Vorkommen beider Darstellungsweisen hinlänglich verbürgt [1].

Von heroisch oder apotheosiert aufgefassten Bildnissen dagegen besitzen wir nicht bloss eine Statue mit ungetrenntem Kopf (die von Gabii im Louvre), sondern noch drei weitere, wo die Zugehörigkeit des Kopfes gesichert ist, in der Rotonde des Vaticans, im Lateran und in Neapel, ungerechnet die vom Adler getragene Büste in Madrid: Die im Louvre und die in der Rotonde des Vaticans stehend und mit dem Mantel drapiert, im Gegensatz zu der sitzenden des Laterans, und zu der ganz nackten in Neapel.

Die gabinische Statue des Louvre (Nr. 22) zeigt jenes gewöhnliche Motiv der Heroisierung, den um die Schenkel und über den linken Vorderarm geschlagenen Mantel, ein Motiv, das, wenn keine göttlichen Attribute damit verbunden sind, noch nicht notwendig auf Vergötterung hinweist und wohl auch bei Bildnissen lebender Kaiser zur Verwendung kam. Das (nach antiken Resten ergänzte) Schwert in der Linken scheint in der That für eine solche halbgöttliche Auffassung zu sprechen. Die Statue präsentiert sich als Gegenstück zu dem am gleichen Ort gefundenen Germanicus (oben p. 237), bei welchem indes auch der linke Arm mit der Schulter noch vom Mantel bedeckt ist. — Eine fast genau übereinstimmende, aber wieder aus zwei fremden Bestandteilen zusammengesetzte Claudiusfigur ist die im Museo Chiaramonti (Nr. 2).

In der Statue von Cività Lavinia in der Rotonde des Vaticans (Nr. 5, Taf. XVII) ist der Kaiser, wie aus dem Adler zu seinen Füssen (und dem Eichenkranz auf seinem Haupt?) hervorgeht, als Jupiter dargestellt, und der Mantel ruht mit beiden Zipfeln auf der linken Schulter, ohne anderweitig gehalten zu werden, ein selteneres und in dieser Specialisierung bei Porträtstatuen nicht mehr vorkommendes Gewandmotiv [2]. Die Statue ist aber auch noch deswegen sehr

[1] Für den Panzer vergl. die Büste in Florenz (Nr. 15) und event. die im im Capitol (Nr. 1); für Gewandstatuen den Bronzekopf in Madrid (Nr. 30).

[2] Wohl aber giebt es Zeusbilder, die in allem Wesentlichen übereinstimmen. So die 1878 im Metroon zu Olympia gefundene des Philathenaios u.

beachtenswert, weil sie mit ihren ungeschmeichelten Gesichtszügen ein merkwürdiges Beispiel dafür bietet, wie äusserlich und formell man die Vergöttlichung der Kaiser auffasste, da man es nicht einmal für nötig hielt, was bei der Darstellung wirklicher Götter immer geschah, die Zeichen menschlicher Gebrechlichkeit und Beschränktheit von ihnen fern zu halten. Es fehlt nur noch, dass der Künstler auch das Einknicken der Beine oder das Nachschleppen des rechten Fusses andeutete, damit man doch ja über dem Gotte den Menschen nicht vergass [1].

Zu diesen zwei oder drei stehenden Claudiusbildern kommt sodann, ebenfalls heroisiert, der sitzende Torso von Cervetri im Lateran (Nr. 7), dessen Kopf zwar aufgesetzt ist, aber nach Marmor, Proportionen und Fundberichten sicher dazu gehört. Auch hier weist der Eichenkranz und die Art der Drapierung auf einen Claudius-Jupiter, aber auch hier keine Spur, dass die göttliche Auffassung der Individualisierung des Porträts im Geringsten Eintrag gethan. Man erinnert sich bei dieser Statue an die Notiz des Sueton, dass die sitzende Stellung die Figur des Claudius besonders vorteilhaft habe erscheinen lassen, und man ist versucht, daraus zu schliessen, dass das Motiv im Altertum häufiger für seine Darstellung verwendet wurde, als die eine erhaltene Statue vermuten lässt. Indes ist die Berechtigung dieses Schlusses sehr fraglich. Derselbe wäre doch eigentlich nur begründet, wenn das Sitzen für Claudius charakteristisch gewesen wäre. Dagegen war es zwecklos, ihn sitzend darzustellen, blos weil er sich beim Sitzen mehr Würde zu geben wusste. Denn man stellte einen sitzenden Claudius grade wie einen sitzenden Tiberius dar. Das Mass der Würde hieng nicht vom Motiv ab, sondern von der Absicht des Künstlers, oder von der Geschicklichkeit, mit welcher er das Motiv zu behandeln wusste.

Die vierte Statue, wenn wir es anders bei der herculanischen Bronze in Neapel (Nr. 14) wirklich mit Claudius zu thun haben, giebt uns ein Beispiel derjenigen Heroisierung, wo der Dargestellte gleich den jugendlichen Göttern der Griechen in völliger Nacktheit erscheint, eine in julisch-claudischer Zeit, selbst mit der Modification eines über die linke Schulter hängenden Gewandes, nicht eben häufige, bei einer

Hegias (Ausgr. von Olympia III. Taf. 19. 2), den Schriftformen der Inschrift nach aus dem 1. oder 2. Jahrh. S. Dittenberger, Arch. Ztg. 1878. p. 180).

[1] Die Annahme, dass in der That etwas von dieser körperlichen Schwäche angedeutet sei, weist schon Engelmann zurück (in den Annalen a. oben a. O. p. 58). Sie würde auch schlecht zu der Stelle des Seneca stimmen, welcher vom Nachschleppen des rechten Fusses spricht, während hier nur der linke in Betracht kommen könnte.

Person wie Claudius fast auffällige Darstellungsweise. Indes müssen wir uns hüten, unsere heutigen Anschauungen bei der Beurteilung mit ins Spiel zu bringen. Wenn vorher, wenigstens mit der angegebenen Modification, Augustus (s. oben p. 76) und später, mit oder ohne dieselbe, Domitian, Trajan, Hadrian, L. Verus und Andere in dieser Weise dargestellt worden sind, so ist am Ende kein Grund vorhanden, in der Nacktheit unserer Statue ein Hindernis für ihre Claudiusbedeutung zu sehen. Zwar kommt hier noch ein zweiter Umstand hinzu, der Bedenken erregt, nämlich das geringe Mass von Aehnlichkeit mit dem Gesichtstypus jenes Kaisers. Aber auch dies ist nur insofern eine Schwierigkeit, als keine bestimmte Erklärung dafür vorliegt. Absolut unverträglich mit Claudius wird man den Kopf nicht nennen können, und da sich die Statue nun einmal als deificiertes Kaiserporträt giebt, so wird selbst vom ikonischen Standpunkt schwerlich ein passenderer Name zu finden sein. Mit der Zugehörigkeit der in Neapel aufbewahrten Claudiusinschrift scheint es also seine Richtigkeit zu haben; dieselbe wird durch die Statue eher bestätigt als Lügen gestraft. Dass übrigens die Figur von Anfang an ohne die Beigabe irgend eines Gewandes, und mit dem einzigen Attribut des Scepters dargestellt war, ist nicht wahrscheinlich. Sie ist an Kopf und Gliedern vielfach restauriert, und wie jener vielleicht früher charakteristischere Züge aufgewiesen, so könnten die jetzt gar zu eckige linke Schulter und der angesetzte linke Vorderarm ursprünglich sehr wohl ein Gewand getragen haben.

Endlich ist auch noch die verschollene Madrider Büste (Nr. 29, Fig. 51) hier anzureihen, welche, in Anlehnung an gewisse bei der Apotheose stattfindenden Ceremonien, das strahlenbekrönte Brustbild des Claudius (?), von einem Adler gen Himmel getragen, darstellte. Die Strahlenkrone tritt uns hier zum ersten Mal bei einem rund gearbeiteten Kaiserporträt entgegen, und zwar in einer sonderbaren, durch einen Nimbus vermittelten Form, die man an und für sich eher der nachconstantinischen Zeit zuweisen würde. Ob sie ursprünglich, oder bloss nach antiken Spuren restauriert, oder gar ein moderner Zusatz sei, lässt sich vorderhand nicht mehr entscheiden. Bis zur Wiederauffindung des Originals wird man überhaupt davon abstrahieren müssen, irgend welche auf diese Büste gebaute Consequenzen geltend zu machen.

Bekränzung. — Abgesehen von dem ganz singulären und in Bezug auf Echtheit nicht hinlänglich verbürgten Nimbus des eben erwähnten Denkmals treffen wir bei den statuarischen Darstellungen des Claudius als Kopfschmuck häufig die Bekränzung mit Eichenlaub, und einmal die mit dem Lorbeer.

Den Eichenkranz haben die Statue von Cività Lavigna im Vatican (abg. Taf. XVII) und der Torso von Cervetri im Lateran (Nr. 7); dann eine Büste des Museo Torlonia (Nr. 9), eine in Neapel (Nr. 13), eine in Mantua (Nr. 18), eine wahrscheinlich moderne im Louvre (p. 336 unten) und der Kopf der Panzerstatue zu Turin (Nr. 20). Bei dem Colossalkopf von Otricoli in der Rotonde (Nr. 6) und bei dem Kopf von Olympia (Nr. 36) lässt sich der specifische Charakter des Kranzes (ob Eichenlaub oder Lorbeer) aus den antiken Teilen nicht mehr genau erkennen. Doch hat der Ergänzer des ersteren mit dem Eichenkranz wohl das Richtige getroffen. — Die Bedeutung des Schmuckes ist natürlich die gleiche wie immer [1], nämlich die der früheren Bürgerkrone *(ob cives servatos)*, übertragen auf die Kaiser als die Retter und Wohlthäter des römischen Volkes. Nur bei den zwei zuerst genannten Statuen steht es frei, ihn zugleich als einen Teil des Jupitercostüms zu fassen, mit dem der Künstler den Imperator bekleidet hat.

Den Lorbeerkranz hat von Rundwerken bloss die Bronzebüste des Louvre (Nr. 26). Aber man kann fragen, ob dies nicht als ein weiterer Verdachtsgrund des schon seiner Arbeit nach verdächtigen Werkes angesehen werden muss.

Was den Massstab der erhaltenen Claudiusbildnisse betrifft, so ist er im Durchschnitt, wie gewöhnlich bei den Kaisern, überlebensgross. Zu bedeutenderer Colossalität erhebt sich nur der Kopf von Otricoli in der Rotonde (Nr. 6), der aber leider in Beziehung auf Aehnlichkeit zu wünschen übrig lässt. Auf ihn folgen in ziemlichem Abstand die Köpfe oder Büsten im Braccio nuovo (Nr. 3), in Neapel (Nr. 13), in Mantua (Nr. 18), in Paris (Nr. 26, Bronze). Von Statuen dürfen als colossal bezeichnet werden die sitzende im Lateran (Nr. 7), der Claudius-Jupiter in der Rotonde des Vaticans (Nr. 5) und die Panzerfigur in Turin (Nr. 20), die beiden letzteren 2,50 Meter hoch. Die meisten der übrigen fallen, wie gesagt, in die Kategorie von überlebensgross. — Weniger als Lebensgrösse haben die Madrider Büste mit dem Nimbus (Nr. 29), der Kopf der Togastatuette im Louvre (Nr. 25), und dann natürlich die Werke, die nicht monumental gedacht sind, wie das aus einem Claudiuskopf bestehende Bronzegewicht im britischen Museum (Nr. 40) u. ähnl.

Zeitbestimmungen. — Wenn die Sitte der römischen Kaiserzeit es schon überhaupt mit sich brachte, dass man mehr den Leben-

[1] Vgl. oben p. 67.

den als den Toten Statuen errichtete, so ist es bei einem Fürsten wie Claudius doppelt wahrscheinlich, dass die grosse Mehrzahl seiner Bildnisse zu seinen Lebzeiten gemacht worden sei, weil man ihm ja bloss aus Convenienz Ehrenbezeugungen darbrachte, und weil mit seinem Tode jeder weitere Grund dazu aufhörte. Dies scheint insofern durch die erhaltenen Denkmäler bestätigt zu werden, als er fast überall in demjenigen Alter, in dem ihn seine Zeitgenossen sahen, ohne irgend welche Idealisierung dargestellt ist.

Indes mit einer ausschliesslichen Beschränkung der Bildnisse auf die Lebenszeit des Kaisers würde man nicht das Richtige treffen. Einerseits liegt es in der Natur der Sache, dass die unter Nero erfolgte Apotheose, wie sie zur Errichtung von Tempeln führte, so auch die Erstellung von plastischen Denkmälern nach sich zog. Andererseits besitzen wir selber noch einige Bildnisse, in denen Claudius als Gott erscheint und die also nach seinen Tod fallen müssen. Bei dem Claudius-Jupiter in der Rotonde des Vaticans (Nr. 5) kann in dieser Beziehung kein Zweifel sein. Und ebensowenig bei der nackten herculanischen Statue (Nr. 14), oder bei der Madrider Büste (Nr. 29), wenn anders deren Benennungen richtig. — Unsicher bleibt es bei Statuen wie der gabinischen im Louvre (Nr. 22), oder der sitzenden im Lateran (Nr. 7), wo nur das Motiv des nackten Oberleibs auf ein höheres Dasein hinweist, ein Motiv, das nicht notwendig die Apotheose voraussetzt, wie man an dem verschiedentlich so dargestellten Tiberius sieht.

Uebrigens ist bei der Scheidung der gleichzeitigen und der späteren Claudiusstatuen auch das zu beachten, was der jüngere Plinius im Panegyricus (II.) von Nero sagt: *Caelo dicavit Claudium sed ut irrideret.* In diesen Worten liegt zwar vielleicht nur so viel, dass die Vergötterung eines Kaisers wie Claudius als Lächerlichkeit erscheinen musste. Indes kann auch gemeint sein, dass Nero in den Statuen, die er dem neuen Gotte setzte, absichtlich den Contrast der jämmerlichen Persönlichkeit zu dem, was sie repräsentieren sollte, hervorheben liess. Indem man das Letztere annahm, hat man geglaubt, diejenigen Statuen, wo die Stupidität des Claudius besonders ausgeprägt erscheint, als im Auftrag Nero's gearbeitet ansehen zu dürfen; wie es denn in der That kaum glaublich, dass man schon zu seinen Lebzeiten gewagt hätte, ihm gleichsam zum Hohne Statuen zu setzen. In der Anwendung auf den einzelnen Fall stösst man jedoch auf Schwierigkeiten, weil im Grunde kein einziges Denkmal vorhanden ist, bei dem der Zweck der Verhöhnung offen vorliegt. Am ehesten könnte es bei der Statue des Braccio nuovo (Nr. 4) der Fall sein, oder genauer gesprochen, beim Kopf derselben; denn die von Nero

errichteten dürfen wir uns nach dem Obigen nicht als Togastatuen denken. Aber auch beim Kopfe bleibt es Hypothese. Um sicher zu den angeblichen Spottbildern des Nero gerechnet werden zu dürfen, müsste er sich zugleich als Fragment einer vergötterten Statue documentieren. Also nachweisliche Belege von Spottbildern existieren unter unsern Denkmälern keine; und dass es überhaupt dergleichen gegeben, ist zweifelhaft. Wenn man das einzige sichere und noch vorhandene Exemplar eines unter die Götter versetzten Claudius, die Statue von Cività Lavigna im Vatican (Nr. 5) mit ihrem gutmütigen, etwas blöden, aber durchaus nicht anstössigen oder karikierten Ausdruck als ein solches ansehen will, so muss man den Begriff des Spottbildes bedeutend modificieren, oder wenigstens gestehen, dass Nero's böse Absichten diesmal nur unvollständig ausgeführt wurden.

Später wurde das Andenken des Claudius noch einmal durch die Münzprägung der Flavier erneuert. Dass ihm von ihnen auch Ehrenstatuen gesetzt wurden, wird nicht gesagt, und ist auch nicht sehr glaublich.

GESCHNITTENE STEINE. — Ueber die glyptischen Denkmäler, die wir oben in kurzer Beschreibung aufgeführt haben, mag von einem vergleichenden Standpunkt noch Folgendes hinzugefügt werden.

Es ist zunächst bemerkenswert, dass sich unter denselben eine ziemliche Anzahl von Werken befinden, die durch Grösse und materielle Kostbarkeit hervorragen, und wenigstens zwei oder drei von ganz besonderem Kunstwert, so dass Claudius auf diesem Gebiet in einer Weise verherrlicht erscheint, wie sonst nur noch Augustus und etwa Tiberius. — An Grösse übertrifft alle der sog. Triumph des Claudius im Haag (k), der freilich seinem Stile nach beträchtlich hinter den augusteischen Prachtgemmen zurücksteht[1]. Dagegen fände sich Grösse und Vortrefflichkeit der Arbeit in ganz ungewöhnlichem Masse vereinigt bei dem Cameo von Windsor (f), wenn seine Hierhergehörigkeit ausser Zweifel stände. Es wäre ein mehr als ebenbürtiges Gegenstück zu dem Strozzi-Blacas'schen sog. Augustus im britischen Museum (oben p. 49 s). Wir haben indes gesehen, dass die Deutung des Steines keineswegs festgestellt ist, sondern unentschieden zwischen Claudius und Nero und vielleicht noch Anderen hin und her schwankt, und so kann hier nur bedingungsweise von ihm gesprochen werden. Um so sicherer gehört hierher die Gemma Claudia in Wien (Taf. XXXI), von deren vier Büsten die vordere links ein vollkommen

[1] Ueber ihn und seine, wie wir jetzt nachträglich glauben, doch wohl unrichtige Erklärung s. unten p. 368 ff.

zutreffendes Bildnis des Kaisers giebt. In Beziehung auf Grösse folgt dann der ebenfalls in Wien befindliche Chalcedon mit Togabüste en face (Taf. XXVIII. 2) und nach ihm die zwei Pariser (a. b) und der Abdruck bei Lippert (p). Also auch ohne die Triptolemosgemme in Paris (d), welche wieder verschieden ausgelegt werden kann, mindestens ein halbes Dutzend von Steinen, welche alle das gewöhnliche Mass überragen. Denn selbst der kleinste darunter, der eine Pariser (b), ist immer noch 6 Cent. hoch.

Der Typus, wo nicht Vorderansicht gegeben (h), schliesst sich meist genau den Münzen an, sowohl in den ältlichen Zügen, als in der niedrigen quadraten Kopfform; weshalb auch hier wie bei den Rundwerken verhältnismässig wenig Schwankungen vorkommen. Wo es der Fall ist, d. h. wo bei einem für Claudius ausgegebenen Bildnis grössere Abweichungen stattfinden, wie beim Windsor Cameo, wird man den Bedenken doppeltes Gewicht beilegen müssen.

In Beziehung auf das costümliche Beiwerk, soweit es bei blossen Köpfen oder Brustbildern zur Erscheinung kommt, begegnen wir einem entschiedenen Vorherrschen der Bekränzung, einem viel entschiedeneren als auf den Münzen; ja ich wüsste ausser dem Triptolemos-Cameo (d) keinen nennenswerten Stein aufzuführen, wo eine solche fehlte. Und während in der grossen Kunst, mit einer zweifelhaften Ausnahme, jeweilen nur der Eichen-, auf Münzen ohne alle Ausnahme nur der Lorbeerkranz als Kopfschmuck vorkommt, haben wir auf den Gemmen das eine wie das andere, immerhin mit Vorwiegen des Lorbeers. Eichenbekränzt ist Claudius auf der Wiener Füllhorngemme (i) und auf denen der Sammlungen Marlborough (g) und Vidoni (o).

Endlich finden wir hier, wiederum in einem gewissen Gegensatz zur monumentalen Kunst, wo es bei ganzen Statuen wenigstens nicht mehr sicher nachzuweisen ist, als Gewandmotiv auch die Toga und eventuell den Panzer vertreten. Die Toga auf dem grossen Wiener Sardonyx (h), der ja doch mehr eine Halbfigur als ein Brustbild zeigt, und auf dem noch grösseren im Haag: Claudius (?) mit seiner Familie als Triumphator. — Den Panzer bei ganzer Figur allerdings nur auf der von uns verworfenen Triptolemosgemme (d), dann aber als Büstenstück auf dem zweiten Pariser Cameo (b) und auf dem zweifelhaften in Windsor (f). — Die auf dem genannten Pariser Stein (b) den Panzer bedeckende Aegis kehrt auf a, f und i wieder.

Messalina.

Valeria Messalina, die dritte Gemahlin des Kaisers Claudius, war die Tochter des Valerius Messala Barbatus und der Domitia Lepida, einer Schwester jenes Domitius, der die jüngere Agrippina geheiratet. Sie gehörte also den vornehmsten Kreisen von Rom an; mütterlicherseits war sie eine Urenkelin des Marc Anton und der Octavia. Die Jahre ihrer Geburt und ihrer Vermählung mit Claudius sind nicht bekannt. Letztere scheint gleich nach der Thronbesteigung desselben (Ende Januar 41 n. Chr.) stattgefunden zu haben. Denn am 12. Februar 42 gebar sie ihm den Britannicus und noch in demselben Jahre die Octavia. Von da an war ihr Leben dem Laster und der Befriedigung der niedrigsten Leidenschaften gewidmet. Messalina verband mit Geist und Schönheit so rasende Wollust und so unerhörte Schamlosigkeit, dass sie sich von einer gemeinen Buhldirne nur durch ihre hohe Stellung unterschied [1]. Manche glauben daher, dass sie an der Nymphomanie litt. Ihr Sturz erfolgte im Jahre 48, als sie ein Verhältnis mit dem schönen Silius anknüpfte, bei dem es auf die Beseitigung ihres kaiserlichen Gemahls abgesehen war. Die einflussreichen Freigelassenen wollten das Regiment des Claudius nicht mit dem des Silius vertauschen und setzten fast gegen den Willen des Kaisers das Todesurteil des bisher allmächtigen Weibes durch. — Schon aus der Rolle, die sie gespielt, und aus der römischen Gewohnheit, die Mädchen früh zu verehelichen, müsste man schliessen, dass Messalina als Kaiserin noch die ganze Blüte ihrer Jugendschönheit einzusetzen hatte, was bei Agrippina bekanntlich nicht mehr der Fall war. Es geht dies aber mit Sicherheit auch daraus hervor, dass ihre Mutter Domitia Lepida als ungefähr gleichaltrig mit Agrippina bezeichnet wird [2]; und die letztere war beim Sturz der Messalina erst 32 Jahre alt. Dagegen fehlte ihr total der Zug der Grösse, den wir an Agrippina noch bewundern; sie gieng unter Thränen und Klagen ihrem selbstheraufbeschworenen Tode entgegen [3].

Auf Befehl des Senats wurden die öffentlichen und die Privat-

[1] *Meretrix Augusta*, wie sie Juvenal nennt (Sat. VI. 118), aus welcher Stelle wir auch erfahren, dass sie schwarze Haare hatte.

[2] Tac. Annal. XII. 64.

[3] Tac. Annal. XI. 37: *Animo per libidines corrupto nihil honestum inerat.*

bildnisse der Messalina nach ihrem Sturze beseitigt[1]. Da es sich jedoch hiebei der Natur der Sache nach nicht um eine sofortige Vernichtung handeln konnte, so dürften gleichwohl eine Anzahl derselben auf die Nachwelt gekommen sein.

Römische MÜNZEN mit ihrem Bildnis giebt es nicht. Wir müssen uns hier mit griechischen behelfen. Von diesen ist die grösste und schönste eine Bronzemünze von Nikaea (abg. Taf. XXXIV. 15), auf welcher Messalina ähnlich dargestellt ist wie die ältere Agrippina auf den römischen Grossbronzen; nur die Kopfform mehr gerundet und die Nase etwas spitzer, der Nasenrücken eher aus- als einwärts gebogen, ohne Einschnitt an der Wurzel. Lenormant hält dieses Stück, eben seiner grossen Aehnlichkeit mit Agrippina wegen, für verdächtig[2], worin ihm indes die Mehrzahl der Numismatiker nicht folgt. Hätte er Recht, so wäre man gar nur auf ein paar kleine und schlechte Bronzemünzen angewiesen, auf denen Messalina zum Teil nach Art der Livia statt des Zopfes einen kleinen Nackenknauf trägt. (Vgl. die von Kreta und Ephesos Taf. XXXIV. 13, 14)[3]. Aber auch wenn der Zweifel Lenormants unbegründet, ist wenig Verlass auf die Bildnistreue des nikäischen Münztypus, weil derselbe zu sehr für sich allein steht.

Mit den numismatischen Hilfsmitteln steht es daher bei Messalina offenbar schlimm. Man gelangt mit ihnen ungefähr grade so weit, wie ohne sie. Denn was sie in Beziehung auf die Haartracht lehren, konnte man ebensogut aus den zeitgenössischen Bildnissen abnehmen. Der Scharfsinn der Ikonographen, oder besser der ihres Altmeisters Visconti, hat sich indes dabei nicht beruhigt. Er hat die Frage noch von einer andern, nämlich von der sachlich-historischen Seite angegriffen, indem er den Umstand geltend machte, dass Messalina die einzige Kaiserin der julisch-claudischen Dynastie[4], welche im Purpur Kinder gebar, womit er dann einige Darstellungen von Müttern oder von Kinder hegenden Frauen combinierte. Auf diesem Wege glaubte er wirklich zu dem gewünschten Ziel gekommen zu sein. Ein mehrfach vorhandener Gemmentypus und eine Pariser Marmorstatue sollen uns für das precäre Ergebnis der Münzen entschädigen.

[1] Tac. Annal. XI. 38: *Juritque ablicionem ejus senatus censendo nomen et effigies privatis et publicis locis demorendas.*

[2] Lenormant Iconogr. des emp. pag. 27. 5.

[3] Zwei weitere bei Lenormant Iconogr. pl. XIV. 2. 4.

[4] Poppaea wurde dabei nicht berücksichtigt.

Die massgebende unter den betreffenden Gemmen ist

a. Ein schöner Sardonyx des Cabinet des médailles, Chab. Nr. 228 (abg. Mongez pl. 28. 5)[1], circa 7 Cent. hoch: Eine belorbeerte Frauenbüste des claudischen Zeitalters nach links, zwischen zwei kleinen Büstchen oder Halbfiguren (Britannicus und Octavia?). von denen die eine, rechts vom Beschauer, aus einem Füllhorn hervorragt. Der Kopf der Hauptperson ist mit einem Lorbeerkranz geschmückt und hat das Haar längs der Stirn in besondere, stark gewellte Scheitel geordnet, mit einem Saum von Zierlöckchen, welche vor dem Ohr etwas in die Wangen hängen; hinten ein dicker Zopf mit Schleife. Die Stirn ist an sich niedrig, steigt aber unter dem Haar noch empor, die Nase ist stumpf und gerade, die untere Profillinie des Kinns zum Hals abwärts gehend. Um den letzteren ein Halsband mit *bulla*. — Ein Abdruck dieses Steines oder einer Copie desselben mit Weglassung der Nebenfiguren und des Füllhorns bei Cades V. 350. Ausserdem kommt der Typus der Hauptperson mit geringen Abänderungen noch an folgenden Orten vor:

b. In derselben Sammlung, Chab. Nr. 231 (abg. Lenormant XI. 8)[2], Kopf nach rechts, mit weniger zugespitztem Profil. Am Kranz eine doppelte Perlenschnur. 4 Cent. h.

c. Bei Cades V. 381 (angeblich in Paris, aber nicht bei Chabouillet verzeichnet), Kopf nach links, von freundlichem Ausdruck, die Seitenhaare gekräuselt statt gewellt, mit Korkzieherlocken hinter den Ohren. 4½ Cent. hoch.

d. Auf einem grossen Cameo (wo?), von dem mir ein im brit. Museum gekaufter Abguss vorliegt: Kopf nach links, von flachem, hochrandigem Relief. 10½ auf 8½ Cent.

Ob die Römerin als Diana im Cabinet des médailles. Chab. Nr. 230 (abg. Lenormant XIV. 11), mit strammer angezogenem, einfach gewelltem Seitenhaar, und das ähnliche Bildnis, Chab. Nr. 234, dieselbe Person darstellen, wird schwer zu entscheiden sein.

Wenn dem aber in Beziehung auf den letzteren Punkt (Nr. 230 u. 234) nicht so sein sollte, so ist es jedenfalls Unrecht und Willkür, die andern von uns aufgezählten Gemmenköpfe (a—d) an zwei verschiedene Personen (Messalina und die jüngere Agrippina) zu verteilen. Sie stellen offenbar einen und denselben, nur in Nebensachen von einander abweichenden Typus dar. Freilich wen? Das mehrfache Vorkommen deutet auf eine durch Geburt oder gesellschaftliche Stellung hervorragende Frau, der Lorbeerkranz fast sicher auf ein Mit-

[1] Lenormant Iconogr. pl. XIV. 6.
[2] Duruy Hist. des Rom. IV. p. 462.

glied des Kaiserhauses. Ebenso lehrt der Augenschein deutlich, dass die eine der kleinen Nebenfiguren auf dem erstgenannten Pariser Stein (a) bedeckten Hauptes und weiblichen Geschlechtes sei. Danach ist unsere Ansicht über die Möglichkeit einer speciellen Deutung und deren Resultat folgende. Wenn die Kopfbedeckung des kleinen weiblichen Büstchens ein Helm ist, so kann von Octavia, der Tochter der Messalina, keine Rede sein[1], sondern dann wird man mit Chabouillet u. A. direct an Roma denken müssen, wie ja in der That auch nur ein Füllhorn (unter dem sog. Britannicus) sichtbar ist, so dass nicht notwendig eine Parallelisierung der kleinen Büsten angenommen werden muss. In diesem Fall könnte aber statt Britannicus ebensogut Nero und statt Messalina die jüngere Agrippina in Frage kommen. Allein einmal scheint es keineswegs erwiesen zu sein, dass die Nebenfigur zur Linken einen Helm trägt, und dann macht denn doch die ganze Gruppierungsweise, die der Schulterverschiebung der Hauptperson ungefähr entsprechende Kopfhöhe der Büstchen, den Eindruck, dass das eine Füllhorn nur aus Platzmangel oder wegen der schwer auszuführenden Verkürzung weggelassen, und dass in der That zwei sich correspondierende Wesen gemeint seien, am ehesten ein Geschwisterpaar, und dann natürlich die Kinder der Hauptperson. Solche Füllhornköpfe sind ja gewöhnlich paarweise dargestellt[2]. Hervorragende Frauen jenes Zeitalters mit einem Kinderpaar ungleichen Geschlechtes sind aber ausser Messalina nicht grade viele zur Auswahl vorhanden, und solche, bei denen eine Verherrlichung durch die Kunst der Steinschneider im Geringsten wahrscheinlich wäre, meines Wissens gar keine. Höchstens könnte man noch an die durch Schönheit ausgezeichnete Livilla, die Gattin des jüngeren Drusus, denken, von deren Zwillingen soeben die Rede war (Anm. 2). Wer sich indes ihre Persönlichkeit und ihren Lebensgang einigermassen vergegenwärtigt, wird sie kaum der Messalina vorziehen wollen. Keine von beiden war es wert, in ihrer Eigenschaft als Mutter gefeiert zu werden; denn an

[1] Nach Lenormant (Iconogr. p. 27. 6) hätte der Künstler andeuten wollen, dass in den Kindern des Claudius und der Messalina für Rom gleichsam ein neuer Augustus und eine neue Livia erstünden; deshalb seien die Züge des Britannicus dem Augustus angeähnelt (?) und sei Octavia wie Livia (als Roma) mit dem Helme geschmückt. Es ist aber nichts weniger als ausgemacht, dass die behelmte Frau auf der Gemma Augustea Livia darstellt (s. oben p. 264).

[2] Man vergleiche die Grossbronze des jüngeren Drusus mit seinen Zwillingskindern (oben p. 208); die Mittelbronze des Claudius mit den Köpfchen des Britannicus und der Octavia zu beiden Seiten ihrer Stiefschwester Antonia (abg. Taf. XXXIV. 17); und vor Allem den grossen Wiener Cameo mit den paarweise sich gegenüberstehenden Büsten (Taf. XXXI).

Sittenlosigkeit waren sie sich ebenbürtig. Aber für Messalina haben wir wenigstens auf einigen Münzen den Beweis, dass es thatsächlich geschah[1]. Auch passt der Lorbeerkranz im Grunde besser für sie.

Vom sachlich-historischen Gesichtspunkte aus hat daher die Deutung der Pariser Gemme, resp. die des durch sie repräsentierten Typus, auf Messalina unläugbar eine gewisse Berechtigung. Wir wollen dieselbe nicht allzu hoch taxieren. Denn unser historisches Material ist lückenhaft, und die Gemmenbildnisse waren vielleicht weniger ausschliesslich den Hofkreisen entnommen, als wir zu glauben geneigt sind. Aber vorderhand ist Messalina der einzige Name, für den, abgesehen von der allgemeinen Möglichkeit, ein plausibler Grund angegeben werden kann.

In unmittelbarem Zusammenhang damit steht nun auch die eben dahin gehende Deutung einer Statue des Louvre (Descr. Nr. 183, abg. Fig. 53)[2], welche, vor Porta S. Lorenzo zu Rom gefunden, im 17. Jahrhundert nach Frankreich kam: Eine römische Dame in faltenreicher, übers Haupt gezogener Palla, mit einem kleinen Knaben auf dem linken Arm, von ziemlich mittelmässiger Ausführung, zumal der Knabe, dessen Kopf übrigens neu. Die Frisur der Dame, soweit sie unter dem Schleier sichtbar (verschnittenes, in nach vorn laufende Lockenreihen geordnetes Haar), hat keinen ausgesprochenen Modecharakter. Doch finden sich am ehesten Analogieen unter den Statuen aus dem Anfang der Kaiserzeit, z. B. die der sog. Antonia im Braccio nuovo (oben p. 219, Nr. 3), oder die der ähnlich drapierten Römerin in Dresden (ebenda Anm. 2), oder die Livia (?) im Museo arqueologico zu Madrid (p. 92), wo allerdings überall die Furchen des Haares nur auf starker Wellung beruhen; oder dann die der sitzenden sog. Agrippina in Neapel (Taf. XXII) mit ihrer etwas freieren Kräuselung. Von der Haartracht des Gemmentypus mit seinen Zierlöckchen und Stirnbanden ist die der Pariser Statue bestimmt verschieden. — Auch hier liegt der Schwerpunkt für die Deutung auf der Beigabe des Kindes. Dieser nur leicht mit einem Mäntelchen drapierte Knabe, sagen die Erklärer, sei durch die Nacktheit seines Oberkörpers als Jupiter bezeichnet, müsse also notwendig den Sprössling eines Kaisers darstellen, und da die Statue dem ersten Jahrhundert angehöre, einen Sprössling des julisch-claudischen Hauses; denn bei den Flaviern

[1] Vgl. die von Alexandria bei Mionnet VI. p. 61. 143 ff., auf deren Revers Messalina mit zwei kleinen Figuren auf der vorgestreckten Rechten dargestellt ist (Lenormant Iconogr. pl. 14. 7).

[2] Mongez pl. 28. 1—3; Bouillon II; Clar. pl. 316. 2387; der Kopf pl. 1094. 2387.

Fig. 53. Sog. Statue der Messalina und des Britannicus im Louvre.

kommen keine Knaben in Betracht. Der einzige claudische Kaisersohn aber, der in solchem Alter schon eine bestimmte Anwartschaft auf den Thron und damit auf heroische oder göttliche Darstellung hatte, sei Britannicus, die ihn tragende Römerin also Messalina.

Hiegegen ist Folgendes zu bemerken. Dass die teilweise Nacktheit des Knaben mit dem über die rechte Schulter hängenden Mantelzipfel auf Vergöttlichung deute, ist höchst zweifelhaft. Die Bekleidungsmotive haben bei Kindern und bei Erwachsenen einen ganz verschiedenen Sinn. Und im vorliegenden Falle ist die Drapierung zu ungesucht und natürlich, tritt eine absichtliche Nachahmung der thronenden Jupiter- oder Kaiserstatuen, bei denen der Mantel immer auf der linken Schulter ruht, zu wenig hervor, als dass man die Aehnlichkeit nicht für zufällig halten sollte. Wenn man nach analogen Darstellungen sucht, so entspricht der Knabe am genauesten dem Plutos in der Irenegruppe zu München, und es kann ja sein, dass der Verfertiger unserer Porträtstatue sich für das Kind und für die Gruppierung grade an dieses Vorbild gehalten hat. Aber gewiss durfte er dies überall und unter allen Umständen thun, auch wenn er bloss eine gewöhnliche Mutter mit ihrem Kinde darstellen wollte. An und für sich spricht nichts zu Gunsten der Messalina: kein Abzeichen kaiserlicher Würde, keine besondere Jugend und Schönheit, kein sinnlich üppiger oder gar schamloser Charakter. Sie hat im Gegenteil etwas durchaus Würdiges, Matronales, wie ja sonst nur die Matronen und Priesterinnen den Schleier züchtig übers Haupt gezogen haben. Zwar, wenn Messalina einmal als Mutter dargestellt werden sollte, so durfte man ihr auch den Schleier geben. Aber wer möchte so leicht an eine derartige Ironie des Schicksals glauben, dass das einzige statuarische Bildnis, das uns von ihr erhalten — denn es sind Züge, die sonst nicht wieder vorkommen — uns dieses dirnenhafte Weib im Gewande holdester Mütterlichkeit vorführte? Während wir daher den Gemmentypus, sachlich genommen, immerhin einer gewissen Berücksichtigung wert halten, sind wir der Ansicht, dass die Statue des Louvre nichts mit der berüchtigten Buhlerin zu thun hat.

Noch haltloser freilich sind die meisten anderen Messalina betreffenden Aufstellungen, wie sie namentlich in Museen, die auf möglichste Vollständigkeit der Kaiserporträts ausgehen, beliebt sind, z. B. im Capitol, im Museo Torlonia, in den Uffizien, aber auch in Villa Albani, im Cabinet des médailles und anderswo.

Die capitolinische Büste, Kaiserzimmer Nr. 13 (abg. Bottari II. 14)[1], von welcher die auf dem Esquilin gefundene im britischen

[1] Duruy Hist. des Rom. IV. p. 434.

Museum (Rom. Gall. Nr. 13, abg. Anc. Marbles X. 7) vielleicht eine Wiederholung ist, scheint ihren Namen, obgleich ich es nirgends ausgesprochen finde, hauptsächlich der Eigentümlichkeit zu verdanken, dass sie etwas stärker decolletiert ist, als es bei den römischen Damen ihrer Zeit Sitte war. Bottari oder wer die Bezeichnung zuerst aufbrachte, wird dies als eine Andeutung weiblicher Schamlosigkeit betrachtet haben, zu welcher Auffassung er sich um so eher berechtigt glauben konnte, als auch die kunstreiche und kokette Haartracht und, wenn man will, selbst der Ausdruck des Gesichts etwas Courtisanenartiges haben. Die Stirnhaare sind verschnitten und fallen in regelmässigen kurzen Spirallocken nach vorn; darüber läuft an der Stelle des Kranzes eine dreifache Reihe aus Bändern angeordneter Schleifen. Am Hinterkopf ist das Haar künstlich gewellt, abwärts laufende Hohlkehlen bildend, welche in einen Zopf von Ringellocken endigen. In Ausdruck und Formen mag ein nach Verwandtschaftszügen spähendes Auge Anklänge an Marc Anton, den Urgrossvater der Messalina erkennen. — Allein bei alle dem entspricht der Kopf den Vorstellungen, die wir uns von der ihre Reize feil bietenden Kaiserin machen, nicht besonders. Denn grade die Reize erscheinen mässig; das Gesicht ist breit, die Formen aufgedunsen. Etwas schönere Contoure und einen anmutigeren Ausdruck zeigt das Exemplar des brit. Museums, das zur Zeit Bottari's noch unbekannt war. Aber hier hat man überhaupt keinen Grund mehr, auf eine Person wie Messalina zu raten, da die Büste mit dem Gewandausschnitt neu, d. h. nach der capitolinischen ergänzt, und die Schleifenkrone bei sonst gleichem Schema weniger pompbaft behandelt ist. In Bezug auf den Kopfputz ist zu bemerken, dass nichts Positives vorliegt, was uns veranlassen könnte, ihn als eine specielle Mode der claudischen Zeit anzusehen. Wohl aber treffen wir ihn in Verbindung mit einer in flavischer Zeit aufkommenden Frisur, z. B. bei der Schleierbüste des vaticanischen Büstenzimmers Nr. 306 (früher 290); ein Umstand, der mir in viel stärkerem Masse gegen Messalina, als die Decolletierung für sie zu sprechen scheint.

Die sogg. Messalinaköpfe der Villa Albani (oben p. 184, Nr. 13), des Museo Torlonia (p. 185, Nr. 18), des Cabinet des médailles (p. 191, Nr. 46) sind alles Bildnisse des claudischen Zeitalters; der der V. Albani von besonders sympathischen Zügen, mit zierlich geflochtenem (statt gekräuseltem) Seitenhaar; die beiden anderen eher von stolzem, energischem Typus, mit Haartracht der Agrippinen. Wer sich die Kaiserin in einer von diesen Büsten vorstellen mag, dem kann man nicht viel entgegenhalten. Aber er thut es auf seine eigene Verantwortlichkeit; denn von Begründung ist bei keiner derselben die Rede.

Dergleichen Taufen sind in kurz gefassten Katalogen, die sich nicht speciell an das gelehrte Publicum richten oder die sich zugestandenermassen an die Tradition halten, bis zu einem gewissen Grad verzeihlich. In wissenschaftlich angelegten Beschreibungen aber, wie die Dütschke'sche der Uffizien, sollten sie entweder motiviert, oder wenn man sie der Bequemlichkeit halber beibehalten will, mit einem „angeblich" versehen werden. Es ist daher Unrecht, dass die Büste Nr. 63 zu Florenz (abg. oben p. 188) bei Dütschke (Nr. 125) kurzweg Messalina genannt wird, als ob sich der Name von selbst verstände. Sie ist es grade so gut oder so wenig wie die drei vorigen, und wenn eine von ihnen es ist, so sind es die anderen sicher nicht; denn alle stellen verschiedene Personen dar.

Diesen ganz in der Luft schwebenden Hypothesen und Traditionen gegenüber käme mit relativ grösserer Wahrscheinlichkeit, oder, da von einer solchen kaum gesprochen werden kann, mit relativ grösserer Berechtigung der von Brunn auf Messalina bezogene Münchener Kopf mit der Stirnkrone (abg. p. 193) in Betracht, für den Fall, dass er nicht die jüngere Agrippina darstellt. Die Stirnkrone ist in römischer Zeit die specifische Auszeichnung für Kaiserinnen, und Messalina trägt dieselbe wirklich auf ein paar (allerdings griechischen) Münzen [1]. Auch mit dem Gemmentypus würde sich der Kopf leidlich vertragen; in den gewellten Stirnscheiteln und Wangenbüscheln, sowie in der zum Schmuck verwandten Perlenschnur liegen sogar entschiedene Berührungspunkte vor. Wir haben indes gesehen [2], dass zugleich eine nahe Verwandtschaft zwischen dem Münchener Kopf und dem der Agrippinastatue im Lateran besteht; und wenn diese Verwandtschaft auf Gleichheit der dargestellten Person beruhen sollte, so müsste wohl von Messalina abstrahiert werden. Die Stirnkrone passt natürlich gleich gut zur einen wie zur anderen.

Britannicus.

Britannicus, der Sohn des Claudius und der Messalina, ist hauptsächlich nur bekannt durch das tragische Ende, das ihm sein Stief-

[1] Vgl. die bei Lenormant Iconogr. XIV. 4.

[2] Vgl. oben p. 196.

bruder Nero bereitete. Er war geboren am 14. Februar 42[1] und hiess eigentlich Ti. Claudius Germanicus. Doch tauschte man diesen Namen sehr bald gegen den des Britannicus, den der Senat seinem Vater und ihm nach dem Feldzug gegen Britannien decretierte. Schon als Kind hatte er Anlass zur Eifersucht gegen seinen um drei Jahre älteren Vetter L. Domitius, den späteren Nero, der als Enkel des Germanicus ihm die Volksgunst streitig machte. Nach dem Sturz seiner Mutter und dem sich daran schliessenden Emporsteigen der jüngeren Agrippina, begann für ihn eine Zeit der Leiden, die erst mit seinem Tode aufhörte. Er wurde zurückgesetzt, seiner Freunde beraubt, schliesslich vom Hofe entfernt und für epileptisch und blödsinnig ausgegeben. Claudius wollte sich dagegen auflehnen, aber er musste selber sterben, und Nero bestieg wirklich statt seines jugendlichen Vetters und Bruders den Thron. Ein Jahr darauf, als Agrippina mit ihrem Sohne zerfiel, und ihm drohte den Britannicus zu erheben, trat das Schicksal auch an diesen heran. Nero reichte dem noch nicht vierzehnjährigen Knaben beim Mahle den Gifttrank, der ihn sofort dahinraffte (55).

Die Verhältnisse, unter denen Britannicus aufwuchs, und sein frühzeitiger Tod, der ihn nicht einmal den Abschluss der Knabenzeit und den Empfang der Männertoga mit den dabei üblichen Ehren erleben liess, führen zu der Annahme, dass schwerlich jemals viel Bildnisse von ihm existiert haben werden. So lange Messalina in ihrem Glanze stand, war er ein unmündiges Kind; mit ihrem Sturze aber gieng sein Nimbus, d. h. seine Aussicht auf den Thron verloren. So hatte der Senat und hatten die Städte kein Interesse, ihm Bildsäulen zu errichten. Dagegen hatte Nero, nachdem er Kaiser geworden, ein solches, die wenigen, die aufgestellt worden waren, wieder verschwinden zu machen[2]. Dann kam zwar die flavische Reaction, und Titus liess es sich nicht nehmen, das Andenken seines Jugendfreundes durch zwei Statuen aufzufrischen, eine goldene auf dem Palatium, und eine elfenbeinerne, welche ihn zu Pferde darstellte und welche noch zu Suetons Zeit in der Pompa der Circusspiele vorgetragen wurde[3]. Allein es scheint dies ein vereinzelter Fall, ein blosser Act der Pietät gewesen zu sein, der keine weitere Nachahmung fand. Im Ganzen hatte Britannicus eine zu unbedeutende Rolle gespielt, um auch später noch durch Ehrenstatuen gefeiert zu werden.

[1] Vgl. die Ausleger zu Tacit. Annal. XIII. 15 und Sueton Claud. 27.

[2] Nach Clarac (zu pl. 937, 2390) und Andern erliess Nero einen ausdrücklich auf die Zerstörung der Britannicusbildnisse zielenden Befehl. Doch kann ich nicht finden, wo dies überliefert ist.

[3] Sueton Titus. 2.

Ikonographische Hilfsmittel. — Wenn sich nun gleichwohl von den schon im Altertum seltenen Bildnissen eines oder das andere erhalten hätte, welches wären die Mittel, sie noch zu erkennen?

In den Cabinetten von Paris und von London findet sich je eine Grossbronze mit dem Kopf des Britannicus (die von London abg. Taf. XXXIV. 16)[1]. Es sind die einzigen derartigen Münzen von römischem Gepräge, die man kennt, und auch diese von so schlechter Erhaltung, dass fast nur die Umrisse darauf zur Geltung kommen. Sie zeigen einen Jünglingstypus von unbestimmtem Profil, niedrigen Proportionen und stark entwickeltem Hinterkopf. Ein paar griechische Münzen, die zum Teil anzufechten[2], und die, so weit sie nicht von den römischen abhängig, wohl alle ohne die Absicht, ein treues Bildnis zu geben, geschlagen sind, können zur genaueren Präcisierung kaum etwas beitragen.

Ob daneben noch ein weiteres Kriterium vorhanden (eine Fundnotiz, Inschrift, oder Eigentümlichkeit des Costüms), weiss ich nicht, und möchte ich bezweifeln. Nur sehe ich, dass von sonst berufener Seite eine Bronzefigur des brit. Museums als mutmasslicher Britannicus bezeichnet wird, welche unmöglich nach den Münzen genannt sein kann; nämlich die in Suffolk gefundene zwei Fuss hohe[3] Panzerstatuette (abg. Clarac pl. 972. 2509 A)[4] mit aufgestelltem linkem Fuss und erhobener Rechten, früher Nero genannt[5]. Der Kopf mit dem griechischen Profil, dem kurzen, über der Stirn aufstrebenden Haar und der breiten diademartigen Binde ist vom Typus der Münzen wie von dem der Claudier im Allgemeinen gleich weit entfernt, und so muss etwas Anderes als Grund vorliegen[6], warum Hübner ihn „vielleicht Britannicus" nennt[7]. Indes ein neues Kriterium, das neben den Münzen benützt werden könnte, bietet er auf keinen Fall, da er viel zu sehr von allem Gewohnten und Vorauszusetzenden abweicht.

Wir haben also nur die zwei schlechten Bronzemünzen als Richt-

[1] Es ist ohne Zweifel dieselbe, welche Mongez als dem Cabinet von J. B. Visconti entstammend, publiciert hat (Iconogr. rom. pl. 28. 6, vgl. II. p. 202). Beide Münzen, die Pariser und die Londoner, sind abg. bei Cohen I. p. 269 f.

[2] Wie die von Alabanda in Karien (abg. Lenormant Icon. pl. XIV. 6), auf deren Revers ein jugendlicher Mercur mit dem Widder.

[3] Nicht 6½ Fuss hoch, wie es bei Clarac heisst.

[4] Photogr. Thompson Nr. 907.

[5] Vgl. die ähnliche des sog. Caligula in Neapel (oben pag. 306, Nr. 10 und pag. 321).

[6] Ob die von Tacitus (Annal. XIV. 31) erwähnte Bezeichnung des Iceneerkönigs zu Nero?

[7] Arch. Zeitg. 1871, p. 90.

schnur und nicht einmal die Wahrscheinlichkeit, dass noch Bildnisse vorhanden: so wird das Capitel über Britannicus kurz zu fassen sein.

Wenn man die togabekleideten Knabenstatuetten im Augustussaal des Louvre, Descr. Nr. 742 (abg. Clarac pl. 351. 2300 A)[1] und im zweiten Corridor des Mus. zu Neapel (abg. Clar. pl. 937. 2389)[2], welche den Namen Britannicus führen, als solche anerkennen will, so lässt sich wenigstens nichts Positives dagegen einwenden. Beide haben das ungefähr passende Alter, und bei der Pariser lässt ausserdem die Bulla und die Schönheit der Toga auf eine gewisse Vornehmheit schliessen.

Zwei ähnliche Statuetten in Florenz Nr. 281 (Dütschke Nr. 379; abg. Clarac 937. 2391) und in Dresden Nr. 260 (abg. Clarac 892. 2280)[3]; welche mit der gesenkten Rechten an den Sinus der Toga greifen, scheinen bereits die Knabenjahre hinter sich zu haben, namentlich die Dresdner, die eher einen achtzehnjährigen Jüngling darstellt.

Und dass eben dies auch bei der Neapler Büste (abg. Mus. borb. III. 52. 2)[4] der Fall, geht aus dem Flaumbart an den Wangen deutlich hervor.

Der als Britannicus bezeichnete Gypskopf der chiaramontischen Statue Nr. 240 (abg. Clar. pl. 937. 2388) ist ein sog. Annius Verus[5]. — Die Benennung der nackten Azára'schen Statue aber, „Britannicus als Bacchus" (abg. Clarac 937. 2390)[6], beruht ganz nur auf dem Reversbild der Münze von Alabanda (p. 366 Anm. 2), welches man irrtümlich auf Bacchus mit dem Panther statt auf Mercur deutete.

Natürlich werden auch eigentliche Kinderbüsten mit dem Namen Britannicus beehrt, wie z. B. das hübsche Köpfchen in Florenz Nr. 60 (Dütschke Nr. 126); wobei es sich dann schon mehr um sichere Unrichtigkeit als um mögliche Wahrheit handelt. Denn an und für sich wird man seine Bildnisse eher unter den Knaben suchen. Auch die

[1] Es ist ohne Zweifel die aus Villa Borghese stammende, die schon Perrier Icones Taf. 40 publiciert hat. Weitere Abbildungen in den Sculture d. V. Pinciana II.; Monum. sc. Borghes. ed. Rom. I. 29, ed. Mil. XVI. 1; Bouillon II. Vgl. Winckelmann W. VI. 2. p. 333; Mongez Icon. rom. II. p. 203.

[2] Wahrscheinlich identisch mit der angeblich herculanischen Bronze bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 464 und in Wahrheit von Telesia stammend.

[3] Augustenm Taf. 124.

[4] Weisser Bilderatlas Taf. 43. 9.

[5] Pio Clem. VII. 20.

[6] Nach Guattani Monum. ant. 1784, Maggio, Taf. 1; vgl. Duruy Hist. des Rom. IV. p. 447.

von Titus geweihten Statuen haben ihn ohne Zweifel in dem Alter wiedergegeben, das er bei seinem Tode hatte.

Ueber angebliche Darstellungen des Britannicus mit seiner Mutter vergleiche den vorigen Abschnitt.

Ueber zwei auf Claudius und seine Familie bezogene Cameen.

1. Der sog. Triumph des Claudius im Haag.

Von den geschnittenen Steinen mit dem Bildnis des Claudius haben wir zwei der grössten und interessantesten, auf welchen er mit noch anderen Gliedern seiner Familie oder seiner Verwandtschaft dargestellt ist oder dargestellt sein soll, bis jetzt nur flüchtig erwähnt, um sie einer besonderen Betrachtung aufzusparen.

Der eine ist der 18 Cent. hohe und 26 Cent. breite Sardonyx in der Haager Bibliothek (abg. Mongez Icon. rom. pl. 29. 1)[1]; gewöhnlich der Triumph des Claudius genannt, was indes kaum als die richtige Bezeichnung angenommen werden kann. Auf einem von zwei Centauren nach rechts gezogenen zweirädrigen Wagen sitzt, mit dem Leibe rückwärts gegen den Aufstieg gekehrt, aber den Kopf nach vorn gewandt, ein bartloser Römer mit seiner Gemahlin und mit zwei Kindern. Er selbst lorbeerbekränzt in Tunica und Toga, mit einem mächtigen Donnerkeil in der Rechten, die Linke um die Schulter seiner Gattin legend. Diese ebenfalls bekränzt, mit gekräuseltem Stirnhaar und verschleiertem Hinterhaupt, in der Linken einen Mohnstengel (?). Der vorn zu ihrer Linken stehende Knabe sehr jung, bepanzert und behelmt. Das Mädchen hinter Claudius wiederum be-

[1] Andere Abb. im Suppl. des Polenus zu Gracv. Thes. ant. Rom. II. p. 193; Millin Gall. myth. Nr. 678; Clarac pl. 1055; Weisser Bilderatlas I. Tf. 49. 21. Vgl. De Jonge Not. sur le Cab. des méd. du roi des Pays-Bas I. Suppl. 1824. p. 14; Müller Hdb. § 200. c. — Bei Lenormant Icon. rom. findet er sich nicht, weil der Verfasser keinen Abdruck zum Behuf der Vervielfältigung erhalten konnte (vgl. die Préface).

kränzt und etwas älter. Von den Centauren, die im Lauf auseinander gekommen sind, galoppiert der eine halb in der Luft über eine umgestürzte Vase; der andere, mit einer über die linke Schulter gelegten Trophäe, tritt auf zwei hingestürzte Feinde und wendet sich rückwärts, als wollte er einen von der Trophäe herabfallenden Schild aufhalten. Oben schwebt eine geflügelte Victoria mit einem Kranz auf den Kaiser zu (nach links).

Costüm und Beiwerk und die ganze Composition lassen deutlich erkennen, dass es sich um einen Triumphzug handelt, wobei nur das übliche Viergespann durch ein mythisches Centaurenpaar ersetzt ist. Hielte der Sieger nicht den Donnerkeil, so dächte man an eine Darstellung desselben unter der Form des indischen Bacchus, der ja recht eigentlich das Ideal der triumphierenden Feldherrn war. Der Künstler scheint die Begriffe des Jupiter als höchsten Herrschers und des Bacchus als Eroberers des Orients gleichmässig zu seinem Bilde verwertet zu haben; in welchem Falle, was auch sonst wahrscheinlich, nur ein Kaiser selber gemeint sein kann. Und zwar sind wir, wegen der Bartlosigkeit des Triumphators, auf die Zeit vor Hadrian verwiesen. Sonst müsste man beinahe bis ins vierte Jahrhundert herabgehen, was trotz der Mittelmässigkeit des Stils bis jetzt nicht für zulässig erachtet worden ist.

Mongez, der die Darstellung mit Visconti auf Claudius und seinen Feldzug gegen die Britten (43 n. Chr.) bezog, begründete dies durch die Bildnisähnlichkeit der Hauptfigur mit den Münzen jenes Kaisers. Indes urteilte er nach einer blossen Zeichnung, was für derartige Bestimmungen niemals volle Sicherheit gewährt. Ausserdem sind die Bildnisse auf diesen grossen Cameen schon im Allgemeinen nicht besonders zuverlässig, geschweige wenn Stil und Ausführung so viel zu wünschen übrig lassen wie hier. Es käme also zunächst jedenfalls auf eine erneute Untersuchung des Originals an.

Aber spricht nicht schon der Gegenstand selber für die Richtigkeit der Mongez'schen Deutung? Auf den ersten Blick sollte man es wohl glauben. Die mitfahrenden Kinder sind ja offenbar die des Triumphators, welche der Sitte gemäss (gewöhnlich zwar auf besondern Wagen oder zu Pferde) am Triumphe Teil nehmen. Und von vorhadrianischen Kaisern kennen wir ausser Claudius keinen, bei dem die Anwesenheit eines kleinen Knaben und eines nicht viel ältern Mädchens in ungezwungener Weise zu erklären wäre. In dem Alter des Knaben, dem man etwa fünf Jahre zuteilen mag, während Britannicus (geb. 42) zur Zeit des Triumphs seines Vaters erst zweijährig war, brauchte man kein unübersteigliches Hindernis zu sehen,

indem die Steinschneider sich häufig dergleichen Modificationen erlaubten[1]. Was aber Anstoss erregen muss, das ist die Incongruenz des relativen Alters der beiden Geschwister mit gewissen sonstigen Daten, aus denen man schliessen muss, dass Octavia jünger als ihr Bruder war, während sie hier als halbwüchsiges Mädchen, d. h. um ein gutes Stück älter als jener dargestellt ist. Ueber diese Daten freilich walten noch verschiedene Meinungen. Einige glauben in der That das umgekehrte Verhältnis als das richtige bezeichnen zu müssen[2] und diese werden geneigt sein, die bisherige Deutung trotz der mangelnden Bildnisähnlichkeit der Figuren zu acceptieren. Den unbehilflichen Stil können sie sich, wie schon Visconti that, durch Provincialarbeit erklären. Wer sich dagegen an die Angabe des Tacitus hält[3], dass Octavia bei ihrem Tode (62 n. Chr.) erst zwanzig Jahre alt war, sodass ihre Geburt später als die des Britannicus zu setzen, der wird kaum mehr behaupten können, dass die angenommene historische Grundlage der Darstellung vollkommen entspreche. Wir können nicht umhin, uns bis auf Weiteres dieser letzteren Ansicht anzuschliessen, und glauben daher, dass man sich mit dem Gedanken vertraut machen muss, den Cameo ins 4. Jahrhundert herabzusetzen.

2. Der Cameo mit den Fruchthornbüsten in Wien.

(Taf. XXXI).

Unter den Prachtstücken des Wiener Cabinets nimmt nach der Gemma Augustea so ziemlich den ersten Rang ein der c. 12 Cent. hohe und 15 Cent. breite Sardonyx mit den vier aus Füllhörnern hervorragenden, in ungewöhnlicher Grösse dargestellten Claudierköpfen[4].

Je zwei Büsten, eine vordere männliche und eine hintere weibliche, einander gegenübergestellt auf Füllhörnern, die sich unten mit ihren spitzen Enden kreuzen. Zwischen den beiden Porträtpaaren ein Adler mit halbausgebreiteten Flügeln; unter den Füllhörnern

[1] Vgl. den Germanicus auf der Gemma Augustea p. 269, die Livia auf dem Pariser und auf dem Florentiner Cameo p. 281.

[2] So Rauch in den Berl. Blätt. f. Münzkunde I. p. 259, wo die Geburt der Octavia mindestens schon 38 od. 39 n. Chr. gesetzt wird.

[3] Annal. XIV. 64.

[4] Er ist abgeb. bei Ecklel Pierres gravées pl. 7; Mongez Iconogr. rom. pl. 29. 3; Lenormant Icon. pl. XV; Arneth Die ant. Cameen Taf. 7; Aschbach Livia III. 1. Vgl. Sacken u. Kenner Das k. k. Münz- und Ant. cab. p. 419. Nr. 6.

Panzer, Helme, Schilde, Beinschienen und Schwerter. Die männlichen Köpfe sind beide eichenbekränzt; der ältere links hat die Aegis mit dem Medusenhaupt um den Hals gelegt, der jüngere gegenüber ein gefibeltes Paludamentum. Von den weiblichen scheint der eine (links) mit einer ährenbekränzten Thurmkrone geschmückt zu sein, der andere trägt einen lorbeerbekränzten anschliessenden Helm mit mähnenartiger Crista.

Dass es sich um kaiserliche Personen handelt und zwar um Mitglieder des claudischen Geschlechts, geht aus der Aegis, dem Adler und den Physiognomien überzeugend hervor. Indes die specielle Deutung der Bildnisse hat ihre Schwierigkeiten, weil diejenigen Personen, die man aus der Physiognomie zu erkennen glaubt, nicht recht in eine solche Zusammenstellung passen.

Der ältere Kopf links giebt sich nämlich fast sicher als Claudius zu erkennen, der ihm gegenüber gestellte mit Wahrscheinlichkeit als Tiberius, obgleich die wenig aufsteigende Stirn, die gerade Nase und die hoch sitzende Einkehlung des Kinns von seinem Bildnis abweichen. Danach würde sich für die weiblichen Köpfe dort Messalina oder die jüngere Agrippina ergeben, womit auch die gekräuselten Vorderhaare stimmen; hier für den behelmten Kopf Livia als Roma. Was konnte aber die Veranlassung sein, grade diese Personen zusammenzustellen? Lenormant[1] glaubt sie in den Ehrenbezeugungen zu finden, welche Claudius nach Sueton[2] seiner Grossmutter zu Teil werden liess. Die *divini honores* seien hier dadurch angedeutet, dass sie als Göttin Roma dargestellt sei, grade wie auf dem andern Wiener Cameo neben Augustus (Taf. XXIX). Dass indes die behelmte Figur des letzteren Steines Livia sei, ist, wie wir gesehen (p. 264), höchst fraglich. Auch wird die Sache damit nur unvollständig erklärt. Denn die Personen, deren Cultus sich Claudius besonders angelegen sein liess, waren in erster Linie nicht Livia und Tiberius, sondern vielmehr seine Eltern Drusus und Antonia und sein Bruder Germanicus; namentlich das Andenken des Germanicus pflegte er bei jeder Gelegenheit zu feiern[3]. Da nun in der That der angebliche Tiberius unseres Cameo's, was seine Aehnlichkeit betrifft, allerlei zu denken giebt, indem er eigentlich gar kein genauer bekanntes Bildnis darstellt, so möchte neben oder statt dieser Deutung die Alternative, dass der ältere Drusus oder Germanicus, und in der damit verbundenen Frauenbüste die bezügliche Gemahlin desselben,

[1] Iconogr. des emp. rom. p. 28.

[2] Suet. Claud. 11.

[3] *Fratris memoriam per omnem occasionem celebratam.* Suet. a. a. O.

Antonia oder die ältere Agrippina, zu erkennen sei, entschiedene Beachtung verdienen. Wir gewännen dann zunächst eine Erklärung dafür, warum die Büste rechts jugendlicher dargestellt ist als Claudius; ferner dafür, dass nicht sie, sondern Claudius die Aegis trägt. Dem Drusus oder Germanicus gegenüber, die niemals zum Principat gelangt sind, durfte Claudius, zu dessen Ehren oder in dessen Auftrag allem Anschein nach das Werk ausgeführt wurde, wohl mit der Aegis abgebildet werden, während es einem verstorbenen Kaiser gegenüber, der, wenn auch nicht officiell vergöttert, doch vielfach als Jupiter dargestellt war, weniger passend erscheinen musste. — Drusus und Antonia, wie Eckhel meinte, halte ich nun allerdings für unzulässig, weil man sich den Helm auf dem weiblichen Kopf dann nicht zu erklären weiss. Wohl aber Germanicus und die ältere Agrippina. Die ältere Agrippina, die *mater castrorum*[1], ist unter allen Frauen der claudischen Familie diejenige, die am ehesten durch das Abzeichen des Helmes charakterisiert werden konnte. Ihr kommen auch eher als der Antonia (und jedenfalls eher als der Livia) die, wie es scheint, kurz geschnittenen und gekräuselten Stirnhaare zu. Mit ihr endlich (vgl. z. B. die capitolinische Büste Taf. XV) steht der Charakter des Profils und der stolze Ausdruck des Gemmenkopfs im schönsten Einklang. Das Einzige, was hiebei nicht ganz stimmt, sind die Züge des Germanicus. Aber man mag dieses Bildnis deuten, wie man will, physiognomisch befriedigt es nie. Und am Ende fällt der Widerspruch bei dem doch immer noch etwas schwankenden Germanicustypus weniger ins Gewicht als bei dem sonst wohlbekannten des Tiberius.

Wir hätten also die beiden Söhne und Schwiegertöchter des älteren Drusus vor uns, vier eng zusammengehörige Familienglieder, deren Vereinigung durch die von Claudius zur Schau getragene Pietät auch historisch wohl motiviert ist. Ob in der Gemahlin des Claudius Messalina oder die jüngere Agrippina gemeint sei, wird nicht mit Bestimmtheit auszumachen sein. Indes ist klar, dass der Charakter des geschlossenen Familienbildes mehr für Agrippina spricht. Messalina wenigstens würde schwerlich grossen Wert darauf gelegt haben, mit der Mutter ihrer bitter gehassten Feindin zusammengestellt zu werden.

Diese schon von Visconti[2] aufgestellte und meiner Ansicht nach wahrscheinlichste Deutung ist von den neueren Erklärern fast durch-

[1] Vgl. oben p. 242 und 283.
[2] Pio Clem. VI. p. 187. Anm. 2.

gängig wieder aufgegeben und durch andere, zum Teil ganz unglückliche, ersetzt worden. Arneth und Lenormant halten den oben erwähnten speciell ikonographischen Gesichtspunkt für entscheidend und erkennen in den beiden Büsten zur Rechten Tiberius und Livia, was auch Sacken und Kenner billigen. Mongez fasst sie als die Kinder des Claudius, Britannicus und Octavia, ohne zu bedenken, dass es sich dann wirklich um Kinder handeln müsste (Britannicus starb als Knabe), und dass die harmlose Octavia gewiss die letzte Person ist, für welche der Künstler die kriegerische Zier des Helmes gewählt hätte. Aschbach endlich deutet mit gänzlicher Hintansetzung der ikonischen Wahrscheinlichkeit die Büsten zur Linken als Tiberius und Livia (unter deren Gestalt der Cybele), die zur Rechten als Germanicus und seine Mutter Antonia.

Die Kaiserin Agrippina.

Agrippina die jüngere war die Tochter des Germanicus und der älteren Agrippina, die Schwester des Caligula, die Mutter des Nero. Geboren zu Köln oder im Trierischen, wahrscheinlich 15 nach Christo [1], wurde sie, kaum dreizehnjährig, von Tiberius mit dem lasterhaften Cn. Domitius Ahenobarbus vermählt, aus welcher Ehe Nero entsprang. Unter Caligula lebte sie gleich ihren beiden Schwestern in Blutschande mit ihrem kaiserlichen Bruder, bis derselbe erfuhr, dass sie sich zugleich Andern hingab. Sie wurde daher verbannt und erst unter Claudius wieder zurückgerufen. Nach abermaliger, nicht sehr lange dauernder Ehe (mit Crispus Passienus) gewann sie den Günstling Pallas und mit dessen Hilfe, bald nach Messalina's Sturz, den verwittweten Kaiser selber, so dass er gegen das Gesetz seine verführerische Nichte heiratete (49); denn Agrippina war, wie Dio ausdrücklich berichtet [2], von grosser Schönheit. Als Gemahlin des Claudius setzte sie die Adoption ihres Sohnes Domitius Nero und die

[1] Zeit und Ort sind nicht ohne Schwierigkeiten zu bestimmen. Siehe Bergk in den Jahrbb. d. Ver. der Altertumsfr. im Rheinl. 57. 1876. p. 45 ff. und Mommsen im Hermes 1878 p. 251 ff.

[2] Dio LX. 31.

Vermählung desselben mit der Kaisertochter Octavia durch. Sie selbst erhielt den Titel Augusta (50). Als Claudius anfieng, sein Missfallen an ihren Verbrechen und ihrem Blutdurst zu bezeigen, tötete sie ihn durch Gift (54). Eine Zeit lang genoss sie ihre Machtstellung unter ihrem Sohne Nero weiter. Auch damals noch, obgleich sie die vierzig überschritten hatte, müssen ihre Reize von seltener Anziehungskraft gewesen sein; sonst hätte sie es nicht unternehmen können, die Sinnlichkeit des wollüstigen Fürsten auf ihre eigene Person zu richten [1]. Da sie aber ihren herrschsüchtigen Geist nicht bezähmen konnte, kam es trotzdem bald zu Conflicten, welche im Jahre 59 mit dem berüchtigten Muttermord endeten. — Agrippina war bei ihrem Tode c. 44 Jahre alt. Sie hatte fast zehn Jahre die Allmacht des Kaiserthrons geübt und genossen, fünf Jahre als Gemahlin des Claudius und fünf Jahre als Mutter des Nero. Die Zahl ihrer Denkmäler kann damals nicht gering gewesen sein. Nach ihrer Ermordung stürzte man dieselben, Nero zu Gefallen, teilweise um [2]. Doch trafen diese Massregeln natürlich nur die öffentlichen Standbilder in Rom und auch diese nicht alle. Von einer methodischen Ausrottung derselben wird nichts berichtet.

Münzen. — Das Porträt der jüngeren Agrippina findet sich auf römischen Goldstücken und Denaren und auf in Asien geschlagenen Silbermedaillons mit dem Kopf des Claudius (v. Jahre 50) oder des jungen Nero; bald auf der gleichen Münzseite mit letzteren, bald auf dem Revers. Die Goldstücke und Denare (Taf. XXXV. 5) stehen in Bezug auf Deutlichkeit und Bestimmtheit schon ihrer Kleinheit wegen, und weil auf ihnen meistens ein Aehren- oder Lorbeerkranz die Frisur verdeckt, hinter den Silbermedaillons (Taf. XXXV 1—4. 6) etwas zurück. Die letzteren sind fleissiger und sorgfältiger ausgeführt. Doch würde ohne äusseres Zeugnis Niemand glauben, dass auf ihnen die gleiche Person dargestellt sei, wie auf jenen. Noch grössere und wieder andere Abweichungen zeigen die Bildnisse auf den Münzen der Colonien (z. B. Korinth), und der griechischen Städte (eine von Antiochia in Syrien abg. Taf. XXXV. 7), so dass von gemeinsamen Zügen zu sprechen eigentlich ein Ding der Unmöglichkeit.

Will man gleichwohl bei der ikonographischen Untersuchung auf die Mithilfe der Münzen nicht verzichten, so bleibt fast nur übrig, die einzelnen Typen gegeneinander abzuwägen, und denjenigen, der das meiste Zutrauen verdient, allein oder vorzugsweise zu berück-

[1] Tac. XIV. 2; Dio LXI. 11.

[2] Dio LXI. 16; vgl. den Autor der Octavia v. 610.

sichtigen; wiewohl dieses Abwägen keineswegs eine leichte Sache, da sich die Vorzüge gegenseitig kreuzen. Im Allgemeinen wird man nicht umhin können, die relativ schöneren und individuelleren Köpfe der Silbermedaillons trotz ihrer auswärtigen Prägung dem conventionellen der Denare und Goldstücke vorzuziehen. Aber auch von den Typen der Silbermedaillons sind die grösseren, wo Agrippina mit Claudius (Taf. XXXV. 1—3), und die kleineren, wo sie mit Nero (ibid. 4. 6) gepaart ist, in der Haartracht und Kopfform wieder wesentlich von einander verschieden; und hier noch weiter zu Gunsten des einen oder des andern entscheiden zu wollen, wäre pure Willkür. — Fassen wir beide, so gut es geht, in Eines zusammen, so ergiebt sich ein Frauenbildnis mit rund ausladendem Hinterkopf, niedriger Stirn, gerader Nase, schlankem Hals, und zwar an und für sich schlichtem, aber vorn künstlich gekräuseltem Haar. Auf den kleineren Medaillons bedeckt die Kräuselung den ganzen Vorderkopf, auf den grösseren bloss die Schläfen, aber allerdings in breiterer Anordnung als bei der älteren Agrippina, und die Ohren vollständig frei lassend. Auf diesen sitzt auch die Schleife des Zopfes tiefer, und der Zopf selber bildet einen fast senkrecht herabfallenden Strang; von hinter den Ohren fallen (auf den grösseren Medaillons nur leicht angegeben) zwei Ringellocken nach vorn. — Die gerade Form der Nase wird, so viel ich sehe, auch durch die übrigen Münzen, griechische sowohl als römische, bestätigt, und die Schlichtheit des Haares, worauf freilich nicht viel gegeben werden kann, wenigstens durch die römischen Goldstücke und Denare.

Diesen Typus also müssten wir bei einer Vergleichung der statuarischen Bildnisse am ehesten zu Grunde legen. Fände sich ein Kopf, der denselben deutlich und offenbar wiedergiebt, so könnte trotz dem precären Ausgangspunkt das Resultat ein ziemlich sicheres sein. Denn dadurch, dass das gleiche Bildnis auch in Büsten oder Statuen vorkommt, würde ja bewiesen, dass der betreffende Münztypus wirklich der genaue und richtige, nicht ein aufs Geratewohl entworfener und aus der Luft gegriffener sei. Soweit wir indes mit unsern allerdings unzureichenden Mitteln die Vergleichung anstellen können, giebt es keine Büsten dieser Art; namentlich keine, die mit dem anmutigen, durchaus eigenartigen Typus der grösseren Medaillons eine bestimmte Aehnlichkeit haben. Und bei nur halber Aehnlichkeit haftet natürlich der precäre Charakter des Münzbildnisses doppelt und dreifach auch an den betreffenden Monumenten. Der Typus der kleineren (Taf. XXXV. 4) erinnert in Haartracht und Kopfform etwa an die bekannte sitzende Statue in Neapel (Taf. XXII), in Profil und Kopfform etwa an die Florentiner sog. Messalina (oben p. 188). Aber

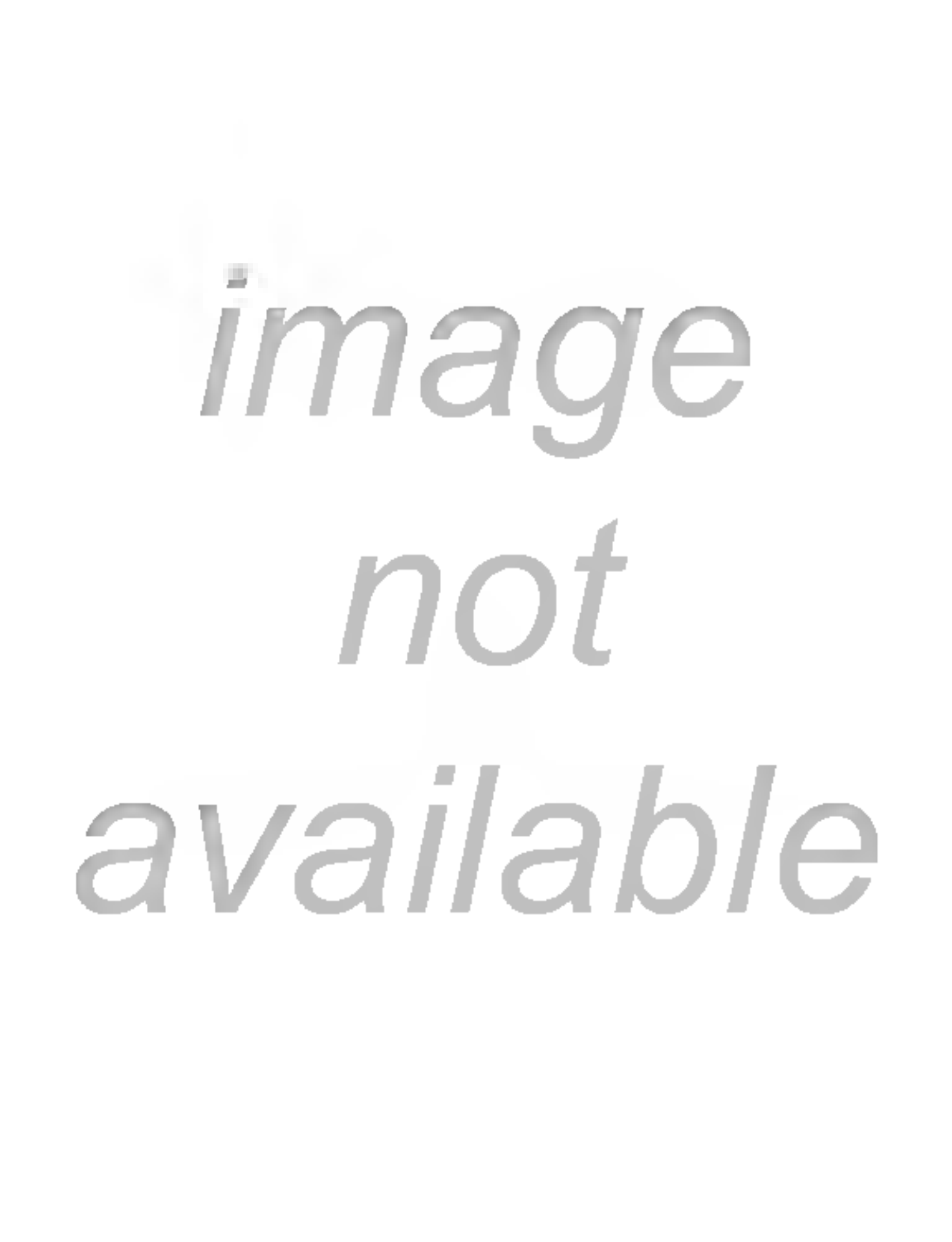


image
not
available

Haartracht gehört die dargestellte Person jedenfalls der claudischen Zeit an, nach den mitgefundenen Statuen speciell dem claudischen Kaiserhaus. Und wenn, wie wir oben (p. 193) vermutet, das gleiche Bildnis noch einmal in einem Münchener Kopf (Fig. 32) erhalten, der durch das Zackendiadem grade so als Fürstin charakterisiert ist, wie unsere Statue durch die Astragalenbinde als Priesterin, so dürfte auch deswegen schon nicht das erste beste Familienglied, sondern eben nur die Gemahlin eines Kaisers gemeint sein. Die Zugehörigkeit der Inschrift erhält dadurch natürlich erhöhte Wahrscheinlichkeit. Endlich, so bestimmt wir uns oben gegen die Münzen als Ausgangspunkt und Leitstern bei dieser Untersuchung ausgesprochen haben, so darf gleichwohl hinzugefügt werden, dass eine nachträgliche Vergleichung derselben, zumal der Denare und Goldstücke, wenigstens nichts ergiebt, was der Deutung der lateranischen Statue auf die jüngere Agrippina im Wege steht.

Nun giebt es aber noch ein paar weitere mit ihr nicht zu vereinigende Denkmäler, für welche auf Grund von Beigaben oder Fundnotizen der Anspruch erhoben wird, dass es mehr oder weniger beglaubigte Bildnisse jener Kaiserin seien, nämlich eine Statue in Petworth House, eine Büste im Wallraf-Museum zu Köln und vielleicht ein Statuenkopf auf dem Palatin.

Die Statue in Petworth House (p. 191, Nr. 48) trägt wie der Münchener Kopf eine Stirnkrone, und würde es als Darstellung eines mutmasslichen Mitglieds des claudischen Kaiserhauses wohl verdienen, einer genaueren Untersuchung gewürdigt zu werden. Ich selbst habe mich leider mit einer zu flüchtigen Betrachtung derselben begnügen müssen, um ihr Verhältnis zur lateranischen bestimmen zu können.

Besser bekannt ist mir die Büste des Wallraf-Museums zu Köln, von der ich zudem eine wohlgelungene Abbildung (oben p. 194) vorlegen kann. Auf Betrieb der jüngeren Agrippina wurde bekanntlich im Jahre 50 n. Chr. eine Colonie nach der Ubierstadt am Niederrhein geführt, und es konnte nicht fehlen, dass der Gründerin dort Statuen errichtet wurden. Ein zu Köln gefundener Frauenkopf, der die Haartracht der claudischen Zeit aufweist, erweckt daher unwillkürlich den Gedanken an die jüngere Agrippina. Und man muss sogar gestehen, dass die fragliche Büste noch zu den wenigen gehört, die eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Typus der Silbermedaillons zeigen, z. B. die charakteristisch niedrige Stirn und die leichte Vorwölbung des Hinterkopfes. Aber freilich es ist eine äussere Aehnlichkeit, die, sobald die feineren Züge und der geistige Ausdruck in Frage kommen, nicht mehr Stich hält. Dieses unbedeutende, kleinliche, alles Adels und aller Schönheit entbehrende Gesicht hat mit

dem reizvollen Münztypus im Grunde doch wenig gemein, und müsste in seiner Eigenschaft als Bildnis der Agrippina sehr viel besser begründet sein, um uns trotzdem und trotz seiner handgreiflichen Incompatibilität mit ihrem historischen Charakter Zutrauen und Zustimmung abzugewinnen. Denn wie steht es schliesslich mit ihrer Beglaubigung? Eine nicht mehr zu controllierende Tradition lässt die Büste auf einem Kirchhof in Köln gefunden werden und in Wallrafs Hände kommen. Zwei andere sogg. Agrippinen kaufte Wallraf von dem italienischen Kunsthändler Giorgini. Gleichwohl besitzt das Kölner Museum gegenwärtig im Ganzen deren nur zwei. Wo die dritte hingekommen, weiss Niemand. Wenn nun einzelne Stücke aus der Sammlung verschwinden konnten, ohne dass man darüber Auskunft zu geben vermag, wer garantiert uns dafür, dass nicht auch Verwechslungen vorkamen und dass die verschwundene Agrippinabüste vielleicht grade die Kölner war? Doch Düntzer sagt, es sei eine der italienischen gewesen. Wir wollen es ihm glauben und wollen auch an der Fundnotiz der Kölner nicht rütteln, welche Notiz ja an sich ganz unverdächtig ist. Dagegen müssen wir angesichts der Büste denn doch betonen, dass der Fundort noch nicht notwendig auf die Gründerin der Colonie hinweist, sondern dass sehr wohl auch eine andere der damals dort lebenden oder dort verstorbenen Römerinnen gemeint sein kann. Die Mode der Haartracht war ja bei den höheren Ständen jeweilen die gleiche in der Provinz wie in Rom. Das vereinzelte Vorkommen der Kölner Büste, d. h. des in ihr dargestellten Bildnisses, und der ganze Habitus derselben scheint deutlich zu beweisen, dass wir es bei ihr mit einem blossen Privatporträt zu thun haben.

Also ein Hindernis für die Agrippinabedeutung der lateranischen Statue kann darin nicht gesehen werden. Und so auch nicht in einem Kopf mit claudischer Haartracht auf dem Palatin (p. 185, Nr. 15), den man wegen eines mitgefundenen Nero auf die jüngere Agrippina beziehen will. Nach dem, was wir über das Verhältnis von Mutter und Sohn wissen, ist das Mitgefundensein mit einem Nero möglicherweise eine zweifelhafte Empfehlung. Sonst dürfte auch noch die sogenannte Domitia oder Popaea in der Statuengalerie des Vaticans (p. 183, Nr. 9), weil beim sog. Grab des Nero gefunden, in Betracht gezogen werden. Allen diesen Denkmälern gegenüber ist die lateranische Statue ungleich besser beglaubigt und als Bildnis ungleich congenialer. Man müsste ihr mindestens ein in diesen Beziehungen ebenbürtiges Denkmal entgegenstellen können, um das, was oben über die Berechtigung ihres Namens gesagt worden ist, wankend zu machen. Bis dahin haben wir sie nicht nur für das relativ wahrscheinlichste, sondern, wie dies schon die Verfasser des lateranischen

Kataloges gethan haben, für ein kaum zu bezweifelndes Bildnis der jüngeren Agrippina zu betrachten.

Nachdem so ein festes oder nahezu festes Resultat gewonnen worden ist, läge es in unserer Aufgabe, mit Hilfe desselben die übrigen noch vorhandenen Bildnisse der Kaiserin zu bestimmen. Wir können dieser Aufgabe leider nur in sehr bedingter Weise nachkommen, da ein sicheres Urteil einzig da möglich ist, wo man die Objecte entweder in Abgüssen oder in guten Abbildungen unmittelbar nebeneinander vergleichen kann, während von den meisten das eine wie das andere gar nicht existiert. Hätten wir beim Durchmustern der Sammlungen auch nur unsre eigenen Tafeln von Anfang an zur Hand gehabt, so hätte noch Manches festgestellt und vielleicht noch dieser oder jener Kopf identificiert werden können. So aber sind wir in den meisten Fällen auf blosse Eindrücke und auf die nach diesen Eindrücken niedergeschriebenen Notizen beschränkt. Uebrigens lässt sich auch beim unmittelbaren Vergleich der Originale oder der sie ersetzenden Photographien gar nicht immer eine definitive Entscheidung treffen. Den Beweis liefern gleich diejenigen Bildnisse, die wir unsererseits noch am ehesten als Darstellungen der gleichen Person zu betrachten versucht sein könnten.

Wir haben in dem Abschnitt über die ältere Agrippina (p. 248 f.) die Frage behandelt, ob die Münchener Statue aus Pal. Braschi (Taf. XX) und eine oder zwei anscheinende Wiederholungen derselben im Museo Chiaramonti (Taf. XXI) und in Venedig (pag. 189, Nr. 39), von denen wir die letztere aus Mangel an einer genügenden Abbildung zunächst unberücksichtigt lassen, mit Recht auf die Gemahlin des Germanicus bezogen werden oder nicht; und haben geglaubt uns in negativem Sinn aussprechen zu müssen. Wenn wir damit das Richtige getroffen, so erhebt sich dieselbe Frage zum zweitenmal hier bei Anlass ihrer Tochter, nur dass die Entscheidung diesmal nicht von den Münzen abhängig gemacht wird, sondern davon, ob die beiden Bildnisse mit dem der lateranischen Statue identisch. Unserer Ansicht nach ist dies allerdings möglich. Im Charakter des Haares, im Ausdruck und in den Formen des Gesichts liegt bei allen dreien sehr viel Verwandtes, so dass man die leichte Verschiedenheit der Proportionen als etwas Zufälliges wohl in den Kauf nehmen könnte. Es würde dies zur Folge haben, dass dann die an einem anderen Ort vermutete Identität der lateranischen Statue mit dem eine Stirnkrone tragenden Münchener Kopf (p. 193, Fig. 32) aufgegeben werden müsste. Denn je nachdem man mehr auf diese oder auf jene Merkmale Gewicht legt, kann zwar die lateranische Statue

sowohl mit dem Münchener Kopf als mit der Münchener Statue identisch erscheinen; die letzteren selbst aber lassen sich nicht mehr mit einander vereinigen und zeigen, dass auch dort nur entweder das eine oder das andere der Fall sein kann. Nun war die Identität des Münchener Kopfes zugleich eines der Argumente für die Agrippinabedeutung der lateranischen Statue. Doch würde durch ihren Wegfall unsere Beweisführung keine wesentliche Einbusse erleiden, indem das, was aus ihr entnommen werden kann, der Hauptsache nach auch aus der Identität mit der Münchener Statue und der mit dem chiaramontischen Kopfe zu schöpfen ist. Allein die Gleichheit der Person bei diesen drei Bildnissen, wenn wir sie auch als möglich hingestellt, ist doch keineswegs sicher und wird ohne neues Beweismaterial stets ein streitiger Punkt bleiben. Es wird immer Solche geben, welche sie in Abrede stellen [1], neben Solchen, die sie acceptieren. Wir selbst gestehen, zu keiner bestimmten Meinung gelangen zu können, und überlassen es dem Leser oder Betrachter, sich mit Hilfe unsrer Lichtdruckabbildungen sein eigenes Urteil zu bilden.

Die Herausgeber des lateranischen Katalogs, welche zu denen gehören, die den chiaramontischen Kopf als eine unzweifelhafte Replik der cervetrischen Statue ansehen, heben ausserdem als sehr verwandt einen Kopf im Hauptsaal der Villa Albani (oben p. 184, Nr. 13), einen im Thor der Villa Pamfili, und je einen Statuenkopf in Venedig (den eben genannten p. 189), und in Vicenza hervor; und Hübner einen weiteren in Neapel [2]. Wie sich's mit dem in Vicenza verhält, kann ich nicht beurteilen. Der in Venedig hat auch mich, ungeachtet seiner Verstümmelung, nicht zwar an die lateranische, wohl aber an die Münchener Statue erinnert, und mag mit Recht den gleichen Namen tragen. Der Kopf der Villa Albani dagegen, wie er schon in der Haartracht (geflochtene Schläfenhaare) eine abweichende Anordnung zeigt, kündigt sich durch sein schmaleres Gesicht und seine volleren Lippen entschieden als eine andere Persönlichkeit an. Und die Hiehergehörigkeit des pamfilischen hat bereits Duhn [3] mit gutem Grund zurückgewiesen. Auch in Neapel, gleichviel welcher Kopf von Hübner gemeint ist, befindet sich kein Bildnis, das mit der lateranischen Statue identisch.

Sehen wir endlich, in welchem Verhältnis die Aufstellungen der früheren Ikonographen, welche ja fortwährend noch mass-

[1] Z. B. Hübner Bildnis einer Römerin p. 12 (mit einiger Reserve).

[2] Hübner a. a. O. Er meint wahrscheinlich die sog. jüngere Agrippina oben p. 187, Nr. 25.

[3] Ant. Bildw. in Rom Nr. 2050.

gebende Geltung geniessen, zu dem von uns gewonnenen Ergebnis stehen.

Visconti und Mongez haben bekanntlich ohne die mindeste Reserve die sitzende farnesische Statue in Neapel (Taf. XXII) grade so der jüngeren Agrippina zugesprochen, wie sie die Beziehung der sitzenden capitolinischen auf die ältere sanctioniert hatten. Beides auf Grund der Münzen, und beides gewiss mit Unrecht. Wir haben zwar oben gesehen, dass man sich bei der Neapler für die Kopfform und Haartracht zur Not auf das kleinere Silbermedaillon (mit Revers des Nerokopfs) berufen könnte. Aber dann muss man auch beweisen oder wahrscheinlich machen, dass dieser ganz vereinzelt vorkommende Münztypus der wirklich zuverlässige sei; und mit dem deutlich davon abweichenden Profil mag man sich abfinden, wie man will. Was uns betrifft, so können wir nur wiederholen, dass wir das Kriterium der Münzen im vorliegenden Fall für null und nichtig halten.

Wird nun die Deutung plausibler durch den Vergleich mit der lateranischen Statue? Wir glauben kaum. Vielmehr wenn die Münzen kein Resultat ergeben, so ergiebt die laterän. Statue ein entschieden negatives. Bei aller Rücksicht auf die Verschiedenheit des Alters, wodurch etwa die Magerkeit der Neapler Figur gegenüber der Formenfülle der lateranischen erklärt werden könnte, ist der specifische Unterschied zu gross, um den Gedanken an Gleichheit der Person aufkommen zu lassen. Man braucht nur die Bildung der Stirn und des Nasenrückens, den Contour des Untergesichts und die Höhe des Kinns bei beiden zu vergleichen, von dem hier (Neap.) kurz geschnittenen, dort (Lat.) lang gewellten Stirnhaar zu schweigen. Aber die betreffenden Objecte liegen ja wieder in Abbildung vor und jeder kann sich selbst davon überzeugen, dass das Mass der Unähnlichkeit weit über die blossen Variationen eines und desselben Bildnisses hinausgeht.

Danach scheint es überflüssig, auch noch auf die historisch-psychologischen Gründe einzugehen, mit denen man gemeint hat die Deutung der Neapler Statue stützen zu können. Schon der Umstand, dass die Erklärer bei ihr fortwährend zwischen der älteren und der jüngeren Agrippina, d. h. zwischen einem Ideal von weiblicher Tugend und einer schamlosen Verbrecherin, schwankten[1], hätte zeigen sollen, dass auf dem Weg der Charakterzergliederung hier nichts anzufangen ist. Wenn man offen sein wollte, so musste man sagen, dass der

[1] Als die ältere fassen sie z. B. Gerhard, Finati, Clarac, Kinkel, Blümner; als die jüngere ausser Visconti und Mongez, A. Stahr, Friederichs, K. Böttticher, v. Duhn. Winckelmann und O. Müller lassen es unentschieden.

Zug schmerzlicher Resignation, welcher in Gesicht und Haltung so unnachahmlich ausgedrückt ist, eigentlich zu keiner von beiden recht passte; jedenfalls nicht zu der jüngeren, deren Geschichte und Charakter vielmehr eine gegenteilige Auffassung erwarten lassen. Denkende Betrachter haben dies immer herausgefühlt, auch wenn sie sich nicht von der Autorität Visconti's losmachen konnten [1]. Sie meinten die Erklärung in dem Verhältnis der alternden Kaiserin zu dem ihr nach dem Leben trachtenden Sohne zu finden. Allein die dadurch in Agrippina erweckten Gedanken werden kaum so elegischer Natur gewesen sein, wie diejenigen, von welchen der Künstler die träumerisch und mit geneigtem Haupte dasitzende Matrone erfüllt sein lässt. Auch bemerkt Helbig [2] mit Recht, dass ein Künstler unter der Regierung des Nero schwerlich gewagt hätte, auf diese Zerwürfnisse anzuspielen. Einfacher und richtiger scheint es, die schmerzliche Stimmung durch den sepulcralen Charakter des Bildwerks zu erklären, wo dann freilich die Beziehung auf die jüngere Agrippina noch unwahrscheinlicher wird, als sie es ohnedem schon ist. Denn der Hass des Muttermörders lastete auch nach ihrem Tode noch auf ihr, und gestattete nicht einmal einen ordentlichen Grabhügel über ihren Resten aufzuwerfen [3]. Und wer sollte in der späteren Zeit ihr dieses rührende Denkmal errichtet haben?

Der letzte Grund endlich gegen die herkömmliche Namengebung der sitzenden Römerin in Neapel, und vielleicht der entscheidendste, liegt in dem Alter, in welchem sie dargestellt ist. Selbst wenn man nicht von der Agrippinabedeutung der lateranischen Statue überzeugt ist und man sich daher für befugt hält, die Neapler unabhängig von ihr, ganz aus sich selber zu erklären, wenn man ferner trotz all' dem Gesagten in den Münzen und in der Geschichte Hinweisungen auf sie zu erkennen und diesen Hinweisungen Wert beimessen zu dürfen glaubt, so müsste wenigstens das sehr ausgesprochene Matronenalter von der Beziehung auf Agrippina abmahnen. Wir wissen aus der Ikonographie des Augustus und des Tiberius, dass man es im Allgemeinen vermied, die Kaiser, die man jung gesehen, in bejahrterem Alter darzustellen. Das Gleiche wird auch bei

[1] Friederichs Bausteine p. 505: „Der Charakter der Agrippina, wie er uns geschichtlich überliefert, ist nicht so anziehend wie ihre Statue." — K. Bötticher Beschr. der Gypsabg. von Berlin zu Nr. 1232: „Mit grosser Meisterschaft ist es dem Künstler gelungen, die Individualität dieser anrüchigen Gemahlin des Claudius leise zu unterdrücken und ihr Bildnis zu einer durchaus edeln Erscheinung umzuschmelzen."

[2] Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 33.

[3] Tac. Annal. XIV. 9.

den Kaiserinnen der Fall gewesen sein, und zumal bei der Mutter des Nero, die auf ihre Reize so eifersüchtig war, wird man sich gehütet haben, unnötig von dieser Regel abzugehen. Schon eine rücksichtslose Treue in der Angabe des Alters würde in ihren späteren Jahren ohne Zweifel verletzt haben. Aber hier wäre mehr als das, nicht eine allzugrosse Treue, sondern eine offenbare Uebertreibung. Die jüngere Agrippina wurde höchstens 44 Jahre alt. In der Neapler Statue haben wir es, wenn nicht Alles trügt, mit einer Fünfzigerin zu thun. Dieser Widerspruch zwischen Bild und Geschichte spricht dem Namen in unsern Augen allein schon das Urteil.

Dasselbe Bildnis, nur jugendlicher, soll nach Visconti und Mongez[1] in einer Büste des Pal. Chigi zu Rom (oben p. 185; Fig. 28) dargestellt sein. Mit der Neapler Statue müsste natürlich auch dieses gestrichen werden, und in der That dürfte bei ihm wenig für die jüngere Agrippina sprechen. Allein der wahre Grund, warum es zu streichen, liegt nicht in der Identität mit der Neapler, welche in Wirklichkeit gar nicht existiert, sondern in der Unvereinbarkeit mit der lateranischen Statue und mit den Münzen. Von der Neapler ist sie, um nur das Augenfälligste hervorzuheben, durch die Schmalheit der Stirn und durch die Höhe des Untergesichts — Dinge, welche sich mit dem Alter nicht ins Gegenteil verkehren —, des Bestimmtesten unterschieden; von der lateran. Statue hauptsächlich durch die Divergenz der Stirn- und der Nasenlinie und durch das Vortreten des Profils nach unten. Wäre sie in besserer Abbildung bekannt gewesen, so hätte man ihre Bezeichnung wohl schon längst aufgegeben.

Ausser der sitzenden Statue im Capitol (oben p. 246, Fig. 44) und der eben besprochenen in Neapel pflegte man früher, teils wegen der Gleichheit des Motivs, teils wegen verwandter Haartracht, auch die so dargestellten Statuen in der Villa Albani und in den Uffizien zu Florenz auf eine der Agrippinen zu beziehen. Genau genommen stimmte das Motiv (die Haltung der Arme mit eingerechnet) freilich nur mit der capitolinischen, und so hätte man sich bei ihnen auf die ältere Agrippina beschränken sollen. Allein die Köpfe wenigstens der albanischen und der einen Florentiner deuteten auf eine verschiedene Person. Nachdem sich nun die Namengebung bei jenen beiden (Capitol und Neapel) als unrichtig erwiesen, und ausserdem zwei ähnliche Bildnisse, die sog. Olympias und die sog. Livia (in der Sammlung Torlonia), bekannt geworden sind, von denen wenigstens das eine nachweislich in ein früheres Zeitalter fällt, ist absolut

[1] Visconti Op. var. I. 127; Mongez Icon. rom. II. p. 213.

kein Grund mehr vorhanden, in dem Motiv ein Präjudiz für Agrippina zu sehen[1].

Die in Villa Albani (p. 184, Nr. 12) ist neben der Neapler die einzige, welche sich durch die Haartracht als Claudierin documentiert[2]. Ihr Kopf ist meiner Erinnerung nach bestimmt von dem der lateranischen verschieden, wie er auch von Benndorf und Schöne in keine nähere Verbindung mit ihr gebracht wird. Er steht überhaupt vereinzelt da: wahrscheinlich ein der Statue aufgesetztes Privatporträt.

Von den beiden Florentiner Statuen hat die eine, Nr. 36 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 136)[3], einen aufgesetzten Kopf des zweiten Jahrhunderts, der mit seinem gebrochenen Profil, seinen eckig ansetzenden Brauen und seinem ziemlich hohen Untergesicht wie eine freie Replik der capitolinischen aussieht. Die andere, dem Torso nach bessere Nr. 35 (Dütschke Nr. 60)[4], mit Stirnkrone, hat einen modernen Kopf. — Ebendasselbe gilt von der sog. Olympias im Museo Torlonia (abg. Mon. d. Inst. XI. 11), und, wie ich anzunehmen geneigt bin, auch von der sog. Livia ebenda (abg. ibid. Taf. 12).

Die sitzende angebliche Agrippina mit dem Neroknaben in der ob. Gall. des capit. Museums Nr. 19 (abg. Clar. pl. 940 A) gehört nicht mehr zu dieser Serie von Statuen. Sie hat einen aufgesetzten musenartigen Idealkopf und ist ohne Zweifel nur des Knaben wegen so genannt (vgl. Nero).

Geschnittene Steine. — Ebenso unglücklich wie in der Bestimmung der statuarischen Agrippinadenkmäler ist Visconti bei den Gemmen gewesen. Statt eines von den vielen entschieden claudischen und leicht mit den Münzen zu vereinigenden Bildnissen hebt er den damals dem Baron Gavotti gehörigen Cameo hervor (abg. Op. varie Taf. X. 1, 2)[5]: Ein weiblicher Kopf nach rechts mit rings herab-

[1] Vgl. darüber Helbig Untersuchungen über die campanische Wandmalerei p. 32; v. Duhn *Due statue di donne sedenti* in den Annal. des Inst. 1879 p. 176 ff., dessen Deutungen der torlonischen Statuen ich freilich nicht beipflichten kann.

[2] Im Katalog von Morelli-Fea-Visconti heisst sie *Agrippina seniore*; v. Duhn (in den Annal. a. a. O. p. 177) fasst sie als dieselbe Person wie die Neapler *(Agrippina min.)*, was unrichtig, obgleich die in lauter kleine Löckchen geordneten Vorderhaare allerdings mehr an sie und an die Münzen der jüngeren Agrippina (Silbermedaillon mit Revers des Claudiuskopfes) als an die der älteren erinnern.

[3] Abg. Gori Mus. Flor. III. 89; Clar. pl. 930.

[4] Abg. Gori a. a. O. 88; Clar. pl. 955.

[5] Guattani Mon. ined. per 1785, marzo tav. I. p. 19; Cades V. Nr. 348.

fallenden Spirallocken, ohne Zopf. Schon Köhler[1] urteilt ganz richtig, dass „ohne den vollständigsten Beweis, den aber zu leisten eine Unmöglichkeit sei, man nicht annehmen könne, dass Agrippina mit einem so auffallend unrömischen Haarschmuck, der am Hofe des Königs von Aegypten üblich war, abgebildet worden sei". Ueberdies hätten wir es nach Köhler mit einer modernen Arbeit zu thun.

Etwas Wahrscheinlicheres an die Stelle zu setzen, ist nicht grade schwer. Ob aber viel damit gedient ist, da man auf Sicherheit doch jedenfalls verzichten muss, ist allerdings die Frage. Unter den bei den claudischen Frauenbildnissen (oben p. 195) aufgezählten Köpfen scheint der Cades'sche (i), wenn er anders echt ist, eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Kopf der Münchener Statue zu haben. Die sog. Messalina (k) wäre vielleicht mit der lateran. Statue, die beiden Aehrenhalterinnen in Wien (d) und bei Cades (l) mit dem kleineren Silbermedaillon nicht unverträglich. Ein besonders grosses Zutrauen flösst keiner von ihnen ein.

Nero[2].

Nero Claudius Caesar Germanicus, wie er sich als Kaiser nannte, war der Sohn des Cn. Domitius Ahenobarbus und der jüngern Agrippina, also mütterlicherseits ein Enkel des Germanicus und der älteren Agrippina, väterlicher- und mütterlicherseits ein Urenkel des Triumvirn M. Anton[3]. Er wurde am 15. Dez. des Jahres 37 zu Antium geboren, welches auch später häufig von ihm zum Aufenthaltsort gewählt und mit Bauten und Kunstwerken geziert wurde. Sobald seine Mutter Kaiserin geworden, wurde er auf ihren Betrieb, zwölfjährig, von Claudius adoptiert (50), und von da an dem Britannicus nicht nur gleich-, sondern in jeder Beziehung vorangestellt. Er wurde mit Octavia, der Tochter des Kaisers, vermählt (53) und bestieg, nachdem Claudius vergiftet worden, ohne Schwierigkeit den Thron (54), noch bevor er

[1] Ueber die geschnittenen Steine mit Künstlernamen in den Ges. Schriften III. p. 17.

[2] D. Gnoli *Nerone nell 'arte contemporanea* (in der Nuova antol. di scienze, lett. ed arti XI. 2. Band 3. fasc. 9) ist mir leider nicht zugänglich gewesen.

[3] Vgl. die Stammtafel oben p. 4.

das 17. Altersjahr vollendet hatte. Nacheinander schaffte er jetzt seinen Stiefbruder Britannicus (55), seine Mutter Agrippina (59), und seine jugendliche Gemahlin Octavia (62) aus dem Wege. An Stelle der letzteren heiratete er die Poppaea. Im Jahre 64 trat er in Neapel öffentlich als Sänger auf. Dann folgte der Brand Roms, die Verschwörung des Piso, und 66 die schmachvolle Sängerfahrt nach Griechenland. 67 kehrte er zurück, mit Siegeskränzen beladen, und hielt einen feierlichen Einzug in Rom, als ob er selber Apollo wäre. Unterdessen hatte die Unzufriedenheit ihr Werk gethan. In Gallien und Spanien erhoben sich die Legionen und riefen Galba zum Kaiser aus (68). Der „grosse Künstler" floh, und liess sich zitternd in der Villa eines Freigelassenen töten, noch nicht ganz 31 Jahre alt. Seine Ueberreste wurden im domizischen Familienbegräbnis auf dem *collis hortorum* (jetzt Monte Pincio) beigesetzt.

Nero war von lebhaftem und aufgewecktem Geist, ein Liebhaber und Beschützer der Künste. Doch ist das Letztere nicht der Beweis für das Erstere; denn seine Liebhaberei beruhte auf Eitelkeit und Sinnlichkeit. Auf etwas Grosses und Edles war sein Geist niemals gerichtet. Hauptsächlich besass er Phantasie; Verstand und Urteilskraft traten dagegen bedeutend bei ihm zurück.

Dass er äusserlich nicht unvorteilhaft gestaltet war, geht sowohl aus dem Zeugnis der Schriftsteller als aus den Münzen hervor. Bei Anlass der Schilderhebung Galba's bemerkt Tacitus, indem er die Stimmung der Gemüter in Rom beschreibt: „Selbst Galba's Alter erregte Hohn und Widerwillen, da das Volk an Nero's Jugend gewöhnt war, und es die Kaiser, wie der Pöbel zu thun pflegt, nach Gestalt und Körperschönheit mit einander verglich" [1]. Natürlich mussten die Spuren seiner masslosen Ausschweifungen allmählig auch in seinen Zügen zu Tage treten. Doch lebte er zu kurz, als dass sie sein Aussehen vollständig hätten ändern und seine Wohlgestalt zerstören können. Sueton, der zu einer Zeit schrieb, wo noch manche Augenzeugen lebten, schildert ihn folgendermassen: „Er war von mittlerer Statur, hatte einen mit Blüten bedeckten übelriechenden Körper, hellblondes Haar, ein mehr schönes als angenehmes Gesicht, blaue und etwas kurzsichtige Augen, einen fetten Nacken, einen vortretenden Bauch, aber äusserst magere Schenkel; dabei eine gute Gesundheit. In Beziehung auf Kleidung und Aeusseres kehrte er sich so wenig an den Anstand, dass er sein stets wellenförmig gebranntes Haar auf der Reise nach Griechenland hinten sogar lang wachsen liess, und dass er

[1] Tacit. Hist. I. 7: *Imperatores forma ac decore corporis, ut est vulgi, comparantibus.*

meist in der Synthesina ausgieng (einem leichten farbigen Kleid, das man sonst beim Essen trug), mit einem Schweisstuch um den Hals, ungegürtet und ohne Schuhe."[1] — Die Kurzsichtigkeit bestätigt Plinius, nach welchem er, um die nahen Gegenstände besser zu erkennen, zu blinzeln pflegte[2]; das lange Haar Seneca in der allerdings poetischen Stelle des *Ludus de morte Claudii* cap. 4[3]. Auch die Epitheta, die ihm Joh. Malalas giebt, scheinen auf gute Quellen zurückzugehen und sind der Hauptsache nach in Uebereinstimmung mit Sueton. Derselbe nennt ihn „gross, schmächtig, wohlgestaltet, von schöner Nase, mit Blüten im Gesicht, grossaugig, von schlichtem, ganz hellem Haar, dichtem Bart, von gesitteter Haltung"[4]. Endlich könnte man noch herbeiziehen, was Tacitus über die Körperbildung des falschen Nero sagt, der, gestützt auf seine Aehnlichkeit mit dem Kaiser, im Jahre 69 auf Kythnos sich erhob[5]. Doch ist die Beschreibung sehr allgemeiner Natur, und man sieht nicht recht, worauf eigentlich die verhängnisvolle Aehnlichkeit beruhte.

Bis zum zweiundzwanzigsten Jahre (59 n. Chr.) liess sich Nero den sprossenden Bart wachsen. Dann, bald nach der Ermordung seiner Mutter, veranstaltete er ein Fest und legte denselben zum ersten Mal ab[6]. Dass er sich von da an consequent rasierte, wird nicht gesagt. Im Gegenteil muss er später noch hie und da einen kurzen Bart getragen haben. Schon auf den kleinen Bronzen des Jahres 60 erscheint er wieder bärtig[7].

MÜNZEN. — Vor dem Jahre 63, dem sechsundzwanzigsten Altersjahr des Kaisers, wurden nach Kenner[8], abgesehen von einzelnen

[1] Suet. Nero C. 51: *Statura fuit prope justa, corpore maculoso et foetido, subflavo capillo, vultu pulchro magis quam venusta, oculis caesis et hebetioribus, cervice obesa, ventre projecto, gracillimis cruribus, valitudine prospera . . . . : circa cultum habitumque adeo pudendus, ut comam semper in gradus formatam peregrinatione Achaica etiam pone verticem summiserit, ac plerumque, synthesinam indutus, ligato circum collum sudario prodierit in publicum sine cinctu et discalciatus.*

[2] Plin. H. N. XI. 144: *Neroni, nisi cum conniveret, ad prope admota hebetes (oculi).*

[3] *Talis Caesar adest, talem jam Roma Neronem*
Adpiciat, flagrat nitidus fulgore remisso
Voltus et adfuso cervix formosa capillo.

[4] I. Malalas p. 250: *Μακρὸς, λεπτὸς, εὔμορφος, εὔρινος, ἀνθηροπρόσωπος, μεγαλόφθαλμος, ἁπλόθριξ, ὁλοπόλιος, δασυπώγων, εὔτακτος.*

[5] Tac. Hist. II. 9: *Corpus insigne oculis comaque et torvitate vultus.*

[6] Dio LXI. 19. Vgl. Suet. Nero. 12.

[7] Cohen I. p. 282. Nr. 47, deren Abbildung freilich eher zu Nr. 62 passt.

[8] Kenner Die Scheidemünze des Kaisers Nero, in der numismat. Zeitschr. 1878. p. 230 ff.

Emissionen von Sesterzen bei Anlass besonderer Ereignisse, keine Kupfer- oder Bronzemünzen unter Nero geschlagen. Die Silber- und Goldstücke aber sind meist von handwerksmässigem Gepräge und zeigen, obgleich sie sich auf einen Zeitraum von zwölf Jahren verteilen, nur geringe Altersunterschiede. Sie beginnen mit dem Jahre 51 n. Chr., dem dreizehnten des Nero, wo er noch deutlich als Knabe *(princeps juventutis)* charakterisiert ist (vgl. das Silbermedaillon auf unserer Taf. XXXV. Nr. 13 und den Denar Nr. 14), um dann von seiner Thronbesteigung an (54) von Jahr zu Jahr durch weitere Emissionen vermehrt zu werden. Doch ist er auf dem Goldstück des Jahres 54 (bei uns Nr. 8), wo er mit seiner Mutter Agrippina gepaart ist, noch fast ebenso knabenhaft gegeben wie im Jahre 51. Erst auf den späteren (vgl. die vom Jahre 56 und 60, auf unserer Taf. Nr. 15 und 16) kommt das vorgerücktere Alter etwas entschiedener zur Geltung. Also ein Knabe oder Jüngling, mit rundgewölbtem Oberkopf, schlichtem Haar und regelmässigen, bereits zur Fülle neigenden Formen. Die Kopfform ist nicht immer die gleiche. Auf dem Silbermedaillon hat der Kopf mehr die niedrigen Proportionen des Britannicus.

Das wahre und typische Bild des zum jungen Manne herangereiften Nero tritt uns aber erst auf den Kupfermünzen entgegen, welche alle in die fünf oder sechs letzten Jahre seiner Regierung fallen und zugleich von vorzüglicher künstlerischer Durchführung sind. Sie bestätigen zunächst den von den Schriftstellern überlieferten „mehr schönen als angenehmen" Charakter seiner Formen. Der Kopf hat eine oblonge Gestalt mit oberhalb wohlgerundetem, aber nicht sehr ausladendem Schädel, eine gerade, mit der Spitze abwärts gerichtete Nase, fast in der gleichen Flucht mit der Stirn laufend, fleischige Brauenmuskeln, welche sich über den inneren Winkel des Auges herabsenken, ein fettes Doppelkinn, das nicht wie bei Claudius charakterlos zum Hals abfällt, sondern das im Gegenteil sehr markiert, oft fast aufwärts gekrümmt, und wie bei seinem Urgrossvater M. Antonius nur durch eine kurze Distanz von dem dicken Halse getrennt ist. Die Profillinie des Kopfes ist über dem Nacken etwas eingezogen, die Haare aber gehen über diese Einkerbung noch bedeutend weiter hinab, und laufen dort nach vorn, während sie um die Stirn herum eine kranzartige Anordnung zu haben pflegen.

So kurz indes der Zeitraum ist, auf den sich diese Münzen verteilen (27.—31. Altersjahr), so zeigen sie in ihrer Aufeinanderfolge doch noch bestimmte typische Unterschiede, die nicht alle conventioneller Natur zu sein scheinen, sondern von denen einige offenbar den Wandlungen des Urbildes entsprechen. Kenner gruppiert sie von diesem Gesichtspunkt aus in drei verschiedene Klassen:

Auf den Münzen der ersten Epoche (von 64 bis Mitte 65) erscheint der Kopf als der eines jungen Mannes, mit scharf ausgeprägten, in die Breite gezogenen Formen, meist unbärtig, nackt oder mit Lorbeerkranz; unter dem Hals gewöhnlich eine Kugel, niemals die Aegis (Beispiel bei Cohen I. p. 290. Nr. 159).

Die von 65—66 geschlagenen Münzen sodann zeigen ihn absichtlich verjüngt, ebenfalls unbärtig, von etwas schlankeren Formen, meist mit Strahlenkrone [1]) und Aegis, aber auch mit Lorbeerkranz und Panzer, das Haar um die Stirn in jene künstlichen Locken gelegt, die von da an typisch für die Nerobildnisse geblieben sind (vgl. Taf. XXXV. 9. 12)[2].

Die der dritten Epoche (66—68) lassen die allmählige Veränderung seiner Züge ins Tyrannenhafte und Wüste deutlich erkennen. Aufgedunsene Formen, tiefliegende Augen mit finsterem Ausdruck, ein vortretendes, aufwärts gekrümmtes Kinn, von einem kurzen Barte bedeckt, der dem Hals entlang bis vor das Ohr hinaufläuft; tief in den Nacken reichendes kleinlich durchgeführtes Haar, auf welchem ein Lorbeerkranz (Taf. XXXV. 10. 11)[3].

Einem eitlen, baulustigen und verschwenderischen Fürsten wie Nero konnte es in den vierzehn Jahren seiner Regierung an einer erklecklichen Zahl von öffentlichen Denkmälern nicht fehlen. Er selbst war der erste, der für dergleichen sorgte, obgleich die unmittelbare persönliche Schmeichelei des Theater- und Circuspublicums ihm offenbar noch höher stand als die Errichtung von Bildsäulen.

Das grossartigste Denkmal war der ca. 110 Fuss hohe Erzcoloss des Zenodoros im Vorhof des „goldenen Hauses“ [4]. Nero war hier stehend gebildet [5] und, wie Plinius angiebt, von ausgezeichneter Aehnlichkeit; was indes nicht hinderte, dass die Statue unter Vespasian nach Verdammung der Laster jenes Fürsten dem Sonnengott geweiht wurde. In letzterer Eigenschaft trug sie selbstverständlich eine Strahlenkrone [6]; doch wäre es auch möglich, dass sie schon als Nero damit geschmückt war, so gut wie die Neroköpfe der gleichzeitigen

---

[1] Der erste Kaiser, der schon zu seinen Lebzeiten mit diesem Symbol der Vergötterung dargestellt wurde. Eckhel D. N. VI. p. 269.

[2] Cohen I. p. 288. 289. 292.

[3] Cohen I. p. 279. Nr. 24, p. 286. Nr. 95.

[4] Plin. H. N. XXXIV. 45; Sueton, Nero 31. Die Angabe der Höhe ist bei Plinius verdorben (106½ od. 119½ Fuss); nach Sueton *centum viginti pedum*.

[5] Spart. Hadr. XIX. 12.

[6] Martial I. 71. 6: . . . *Miri radiata colossi (imago)*
Quae Rhodium moles vincere gaudet opus.

Münzen, und dass grade dieses Abzeichen, das auf dem Haupt des Kaisers wie eine Art Frevel erscheinen musste, den Anlass bot, sie zu einem Bilde des Sonnengottes umzustempeln. Aus dem Namenswechsel ergiebt sich der Rückschluss, dass Nero nackend oder wenigstens nur in einer leichten Chlamys dargestellt war. Als die Statue später zum dritten Mal umgetauft und in einen Commodus verwandelt wurde, geschah es durch Wegnahme des Hauptes und Aufsetzung eines neuen [1].

Ein malerisches Gegenstück zu diesem plastischen Denkmal war das colossale Bild von ungefähr gleicher Grösse, welches Nero in den majanischen Gärten anfertigen liess [2]. Dasselbe wurde gleich nach seiner Vollendung durch den Blitz zerstört.

Von Statuen und Triumphbögen, die ihm für die Siege des Corbulo errichtet wurden (62 n. Chr.), darunter ein Bogen mitten auf dem Capitol, spricht Tacitus zweimal in den Annalen [3], und auf sie deutet der Revers (Triumphbogen) einiger sonst nicht genauer zu datierenden Grossbronzen [4].

Auch als Kitharöden liess sich Nero gerne darstellen, zumal nach seiner Rückkehr aus Griechenland, wo es von Sueton ausdrücklich berichtet wird [5]. Doch fallen die Münzbilder, welche ihn als Kitharöden zeigen, schon in das Jahr 65 [6]. Visconti hält es für wahrscheinlich [7], dass dabei der Apollo Kitharödus des Vaticans (abg. Pio. Clem. I. 15), resp. dessen Typus, zum Vorbild genommen worden sei, wie denn auf gewissen griechischen, (wahrscheinlich achäischen) Münzen [8] Nero-Apollo in der That, sowohl was Haltung als was Gewandung betrifft, sehr ähnlich dargestellt ist. Allein auf den römischen Mittelbronzen (Cohen I. p. 292, Nr. 203) [9] trägt er bei sonst gleicher Auffassung einen Doppelchiton, weshalb eine unmittelbare Beziehung zur vaticanischen Statue fraglich erscheint.

Die Bildnisse Nero's wurden nach seinem Tode zum Teil zerstört [10]. Doch blieb er beim Pöbel von Rom in gutem Andenken, und

[1] Herodian I. 15. 9; Lamprid. Comm. 17. 10.

[2] Plinius H. N. XXXV. 51.

[3] Tac. Ann. XIII. 41 und XV. 18: *At Romae tropaea de Parthis arcusque medio Capitolini montis sistebantur, decreta ab senatu integro adhuc bello.*

[4] Vgl. Cohen I. p. 299. Nr. 306.

[5] Sueton Nero 25: *Sacras coronas in cubiculis circum lectos posuit: item statuas suas citharoedico habitu, qua nota etiam nummum percussit.*

[6] Kenner u. oben a. O. p. 278.

[7] Visconti Pio Clem. I. p. 103.

[8] Eine davon ist abg. Pio Clem. I. Tav. A. V. 9.

[9] Vgl. Eckhel D. N. II. 6. p. 275.

[10] Plut. Galba 8.

unter Otho wurden sogar manche der entfernten Standbilder wieder aufgerichtet [1].

Erhaltene Denkmäler.

1. Statuen und Büsten.

Nr. 1. Colossalkopf im capitolinischen Museum, Kaiserzimmer Nr. 15 (Profilskizze Fig. 54)[2], zum Aufsetzen auf eine Gewandstatue: Nero als angehender Jüngling[3], aber bereits von fetter Bildung, mit Doppelkinn. Das Haar schlangenlinig ins Gesicht fallend, mit nach links gebogenen Spitzen, hinten weit hinabreichend. Nach Winkelmann und seinen Herausgebern wäre der Kopf modern[4], was wohl nicht der Fall.

Fig. 54. Colossalkopf des Nero im Capitol (Nr. 1).

Nr. 2. Kopf ebenda Nr. 16 (abg. Fig. 55)[5]: Nero als junger Mann mit Halsbart, nach links gewandt, sehr restauriert. Alt ist nur der Oberteil des Gesichts mit dem Stirnhaar, inclusive beide Augen, Nase, Oberlippe und linke Wange. Das Haar ist gelockt, der Ausdruck hat etwas Wildes und erinnert an Caracalla.

Nr. 3. Gruppe einer sitzenden weiblichen Figur mit einem togabekleideten Knaben ebenda, ob. Gall. Nr. 19 (abg. Clarac pl. 940 A)[6], gewöhnlich als Agrippina mit dem Neroknaben bezeichnet. Das aufgesetzte Knabenköpfchen hat einige Aehnlichkeit mit dem Colossalkopf des Kaiserzimmers (Nr. 1).

Lockiger Kinderkopf *(Nerone fanciullo)* im Museo Chiaramonti

[1] Plut. Otho 3; Tac. Hist. I. 78.

[2] Abg. Bottari Mus. Cap. II. 16; Righetti Campid. I. 78. 2. — Mongez Icon. rom. II. p. 241 identificiert ihn fälschlicher Weise mit der bei ihm pl. 30. 1. abgebildeten Münchener Büste, eine Verwechslung, die noch zu verschiedenen andern falschen Citaten Anlass gegeben hat; man vergleiche z. B. Haakh in Pauly's Realencykl. V. p. 585.

[3] Nicht als Kind, wie E. Braun sagt (Museen Roms p. 160).

[4] Winckelmann W. VI. 1. p. 250 und 2. Anm. 1201 und 1203, wo nur bei der Verweisung auf Bottari die beiden capitolinischen Köpfe mit einander verwechselt sind.

[5] Bottari II. 17; Gall. Giustiniani II. 11. 1; Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 448; Gypsabguss in Dresden Nr. 334.

[6] Righetti Campid. I. 185; Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 444.

Nr. 165 A, mit grosser vorgewölbter Stirn, Stumpfnäschen und Doppelkinn. Warum es Nero sein soll, weiss ich nicht. Die Panzerbüste ist ihm fremd.

Nr. 4. Sitzende Kitharödenstatuette aus Villa Negroni in der Statuengallerie des Vaticans Nr. 391 (abg. Pio Cl. III. 4)[1], mit Lorbeerkranz auf dem apollinisch gescheitelten langen Haar; nach Visconti Nero als Apollo. Da aber die Leier mit der linken Hand sowie der rechte Vorderarm und die Beine neu, so ist das ganze Kitharödenmotiv zweifelhaft. Dazu ist der Kopf aufgesetzt und vielleicht gar kein Porträt. — Eine ähnliche kleine Bronzefigur aus Ficoroni's Besitz, ebenfalls als Nero gedeutet, bei Causseus Mus. Rom. II. tav. 58.

Fig. 55. Nerokopf im Capitol (s. Nr. 2).

Nr. 5. Ueberlebensgrosser Kopf mit Lorbeerkranz im Büstenzimmer des Vaticans Nr. 278 (abg. Fig. 56)[2], nach Visconti Nero als Sieger in den pythischen Spielen. In seiner jetzigen Gestalt sehr unzuverlässig. Die rechte Seite des Untergesichts scheint vollständig getrennt gewesen zu sein, und zur Herstellung waren überall Flicken nötig. Die Nase ist ganz neu, ebenso Teile der Haare, sowie der Hals und die Büste.

Stark an Nero erinnernd der sog. Othokopf ebenda Nr. 277.

Nr. 6. Bronzekopf in der vaticanischen Bibliothek (abg.

[1] Clar. pl. 939.

[2] Pio Clem. VI. 42; Pistolesi il Vaticano descr. V. 48. 2.

Taf. XXIV), mit einem die Fettteile des Halses bedeckenden krausgewellten Bart. Das Haupthaar gegen die Stirn gekämmt und hier eine doppelte Wellenreihe bildend, hinten weit in den Nacken hinabgewachsen. Die Augen tiefliegend, namentlich an ihrem innern Winkel, wo sie etwas beschädigt sind. Die Brauenlinie wenig markiert, an der Nasenwurzel schräg herabgezogen. Das Kinn mässig vorstehend und in stark abwärtsgehender Linie zum Hals abfallend.

Nr. 7. Kopf im Museo des Palatin Nr. 17 (Skizze Fig. 57)[1], wenig über lebensgross, mit kurzem Bart um Backen und Hals. Die Hälfte der Nase und die Ohrmuscheln neu, ebenso die Haare auf dem Hinterkopf. Von mittelmässiger Ausführung.

Fig. 56. Angebl. Nero im Vatican (s. Nr. 5).

Nr. 8. Angebliche Nerobüste im Hauptsaal der Villa Ludovisi Nr. 6 (Schreiber Die ant. Bildw. der Villa Ludovisi Nr. 68), mit kurzgeschnittenem Bart und bösem Blick, aber den Münzen nicht entsprechend. — Eher könnte der sog. Gallienus ebenda Nr. 22 (Schreiber a. a. O. Nr. 86) in Frage kommen. Doch vermisst man auch hier die specifisch neronische Stirn- und Kinnbildung.

Nr. 9. Büste im Museo Torlonia Nr. 446 (wahrscheinlich die bei Vitali Marmi scolp. nel P. Torlonia I. 25 abgebildete): Nero als

[1] Vgl. Matz und Duhn Ant. Bildw. I. Nr. 1829.

junger Mann mit dichtem kurzem Halsbart, dem borghesischen in Paris (Nr. 25) ähnlich, aber ziemlich schlecht und verdächtig.

Nr. 10. Schwerlich Nero die Büste ebenda Nr. 445, mit der ludovisischen (Nr. 8) verwandt, nur unbärtig und jünger.

Von zwei angeblichen Nerostatuen in der Sammlung Mattei, einer nackten (abg. Clarac pl. 940 B)[1] und einer in priesterlichem Gewand (Clarac pl. 940 A)[2], scheint nur noch die erstere vorhanden zu sein. Ihr Kopf stellt einen jugendlichen Nero dar, ist aber modern.

Nr. 11—14. Unbekannt sind mir die angeblichen Neroköpfe im Pal. Doria (Matz und Duhn A. B. Nr. 1806), in der Villa Casali (Matz und Duhn Nr. 1787), der jugendliche im Pal. Barberini (Matz und Duhn Nr. 1784), der lorbeerbekränzte im Pal. Giustiniani (Matz und Duhn Nr. 1813).

Nr. 15. Farnesische Büste in Neapel, 1 Corr. (Gerh. Nr. 143; abg. Mus. borb. XIII. 42. 2)[3] mit Eichenkranz; fälschlich auf Nero bezogen, wozu weder Formen noch Ausdruck stimmen. Eine verdächtige Replik davon im Augustussaal des Louvre (oben p. 151. Anm. 3) geht unter dem ebenfalls unrichtigen Namen Tiberius.

Fig. 57. Nerokopf im Mus. des Palatin (s. Nr. 7).

Nr. 16. Togabekleidete Knabenstatue des angeblichen Nero ebenda, Längscorridor (Gerh. Nr. 171; abg. Mus. borb. IX. 49)[4], gleich dem daneben stehenden sog. Britannicus (s. d.) in Telesia gefunden. Der Kopf wahrscheinl. modern[5].

Die eherne Reiterstatue ebenda, hinterster Bronzesaal (gute Abb. bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 519), deren antike Teile 1823 auf dem Forum von Pompeji gefunden wurden, gilt entweder für Nero oder für Caligula[6]. Warum aber notwendig einer von diesen Beiden oder warum überhaupt ein Kaiser, kann ich nicht einsehen. Beim Auffinden waren die Züge des Kopfes unkenntlich und auch durch

[1] Mon. Matth. I. p. 82; vgl. Matz u. Duhn Ant. Bildw. Nr. 1025.

[2] Mon. Matth. I. 83.

[3] Duruy Hist. d. Rom. IV. p. 541.

[4] Clar. pl. 938. 2394.

[5] Nicht beachtet habe ich ein von Burckhardt (Cicerone 2. Aufl. p. 519 g) erwähntes „schönes Knabenköpfchen des Nero von bösartigem Ausdruck, ebenda 3 Corr." Doch wird Niemand im Ernste viel Wert auf den Namen legen.

[6] *La positura di questa statua sedente dimostra essere equestre imperiale di Caligola o di Nerone, tenendo la sua destra alzata in atto di commandare o perorare al popolo.* (Fiorelli Pomp. antiqu. historia II. p. 86 ff.).

die Restauration ist weder ein Nero noch ein Caligula daraus geworden. Vom Pferde ist fast Alles neu.

Nr. 17. Basaltkopf mit Strahlenkrone in den Uffizien zu Florenz Nr. 65[1]. Die Haare kranzartig um die Stirn geordnet. Vom Typus des Pariser Kopfs (Taf. XXV), nur etwas mehr nach links aufwärts gerichtet, ohne Büste, zum Aufsetzen auf eine Statue. Vortrefflich erhalten, aber wahrscheinlich modern.

Nr. 18. Jugendlicher Nerokopf auf Panzerbüste ebenda Nr. 70 (Dütschke A. B. Nr. 78)[2], nach links gewandt. Typus des capitolinischen (Nr. 1), aber mehr Jüngling als Knabe, und bloss lebensgross. Die Haare fallen auf die Stirn und sind an den Spitzen gekrümmt; an den Wangen gehen zwei nach vorn gebogene Büschel herab. Das Profil gebrochen, die Nasenlippe niedrig und nicht vorstehend. Das Kinn hoch, die Formen voll. Nase und Kinn sind neu. Dütschke bezweifelt die Echtheit des ganzen Kopfes[3].

Kinderbüste ebenda Nr. 71 (Dütschke Nr. 122)[4], von fetten Formen und einzig wohl aus diesem Grunde Nero genannt.

Nr. 19. Eine ehemals in Livorno befindliche togabekleidete Knabenstatue, die (ohne Zweifel willkürlich) auf Nero bezogen wird, ist abgebildet bei Cavaceppi Raccolta I. 23[5].

Nr. 20. Knabenkopf im Museo archeologico zu Venedig Nr. 300 (Dütschke A. B. V. 364), mit gebrochenem Profil, kleinem Kinn; ohne Grund Nero genannt.

Nr. 21. Kopf aus schwarzem Marmor in Catajo (Dütschke A. B. V. 595), Wiederholung des Florentiner Kopfes mit der Strahlenkrone (Nr. 17), hier aber nur von einem Bande umwunden, welches mit ovalen Löchern (für Edelsteine?) durchbrochen ist. Merkwürdig die tiefe Höhlung des linken Auges. Der Kopf erschien mir modern.

Nr. 22. Kopf ebenda (Dütschke Nr. 653): Jugendlicher Nero mit kurzrasiertem Bart, eine breite, gleichmässige Binde ums Haar. Was an dem Kopf antik, ist schwer zu sagen. Dütschke vermutet, dass das ganze Gesicht neu.

---

[1] Bei Dütschke Ant. Bildw. III, wie es scheint, übergangen.

[2] Photogr. Alinari 11288.

[3] Bottari Mus. Cap. II. p. 20. (1748) erwähnt eine Büste im Museo del Granduca mit dem gleichen künstlich gewellten Haar wie bei den capitolinischen Köpfen. Welche der beiden Florentiner er meint, kann ich nicht entscheiden. Immerhin sieht man daraus, dass der etwanige moderne Ursprung derselben bis mindestens in den Anfang des 18. Jahrh. zurückdatiert werden muss.

[4] Phot. Alinari Nr. 11289.

[5] Und danach bei Clarac pl. 938. 2393.

Nr. 23. Unterlebensgrosse Marmorbüste im Musée civique zu Genf, mit neroartigem Haar und Halsbart, auf moderner Panzerbüste.

Nr. 24. Büste mit Strahlenkrone im Louvre, Salle d'Auguste (Descr. Nr. 334; bei uns Taf. XXV)[1], früher in Versailles. Die Stirnhaare sind in regelmässig gekrümmte Büschel gelegt und bilden eine kranzartige Ausladung. Die Stirn ist stark gewölbt, die Brauen laufen schräg zur Nasenwurzel herab; die schwarz gefärbten Pupillen der Augen sind aufwärts gerichtet. Der Mund ist schmal, die Lippen aber ungemein voll und vorstehend, Gesicht und Hals von fetten, aufgedunsenen Formen. An der Strahlenkrone, deren Spitzen sich dem Kopf anschmiegen, sind die Spuren einst eingesetzter kostbarer Steine sichtbar. Nase und Gewand sind neu; das Uebrige aus einem Stück. Bestimmte Anzeichen moderner Arbeit scheinen nicht vorzuliegen; doch wäre eine gründliche Untersuchung von Sachverständigen sehr am Platz.

Nr. 25. Kopf ebenda Nr. 289 aus Villa Borghese (abg. Fig. 58)[2], in reifem Mannesalter, vom Typus des vaticanischen Bronzekopfs (Nr. 6), mit dichtem, stufenförmig gekräuseltem Bart. Die Haare ebenfalls gewellt und um die Stirn herum leicht ausladend. Die Bildung der letzteren und der Zug der Brauen ähnlich wie beim vorigen; die Mundwinkel herabgezogen, der Ausdruck wild; die Proportionen den Neroköpfen der Münzen entsprechend. Nase und mittlerer Teil der Stirn neu. Ob antik?

Nr. 26. Kopf ebenda aus Sammlung Campana (abg. D'Escamps pl. 72), mit dickem, von einem Band umwundenem Haarreif, aus dem jetzt, mit Berufung auf die vorhandenen Löcher, eine Strahlenkrone gemacht worden ist. Allein dieselbe hat keinen antiken Charakter, die Gesichtszüge sind nicht neronisch und deuten auf einen etwas älteren Mann (zwischen 30 und 40). Die Haare fallen schlicht in die Stirn, die Lippen sind schmal, das Kinn regelmässig, Wangen und Hals von einem kurzgeschnittenen Bart bedeckt.

Nr. 27. Ueber die gabinische sog. Nerostatue ebenda (Clar. pl. 322) siehe p. 173, Nr. 22.

Nr. 28. Halbnackte heroische Statue im Louvre, Republikaner-

[1] Abg. Mus. Napol. III. p. 20; Bouillon II; Mongez Icon. rom. pl. 30. 3. 4; Clarac pl. 1095; Müller-Wieseler Denkm. I. Nr. 361; Baumeister Denkm. des klass. Altert. I. p. 235. Gypsabguss z. B. in Zürich, Arch. Samml. Nr. 362 Bronzeabguss im Pavillon Denon. Die Abbildung bei Mongez stimmt in den Details der Gewandbüste nicht ganz mit dem Original überein und sieht vielmehr aus, als ob sie nach der Replik in Wilton House (unten Nr. 35) gemacht wäre.

[2] Auch Bouillon III. bustes pl. 6; Clarac pl. 1095 schlecht; ohne Zweifel identisch mit Mon. sc. borghes. ed. Rom. II. 17, ed. Mil. Tf. 37. 2, wo indes das Büstenstück verschieden.

saal Nr. 31 (abg. Clarac pl. 322. 2396)[1] aus der Sammlung Dorsay, mit Tronc auf der linken Seite. Der aufgesetzte und nicht zugehörige Kopf hat einen leichten Wangenbart und ist mit einem griechischen Diadem geschmückt. Die verhältnismässig hohe, bloss unten vortretende Stirn, das über derselben natürlich durcheinander geworfene Haar, die gebogene Nase, das leicht zurücktretende Untergesicht von

Fig. 58. Nerobüste aus V. Borghese im Louvre (s. Nr. 25).

mässiger Fülle entsprechen weder den Münzen noch irgend welchen andern Neroköpfen. Die Nasenspitze und die Stirn mit einem Teil der Augen sind neu.

Nr. 29. Colossalkopf des jugendlichen Nero ebenda (ohne Zweifel aus Sammlung Campana, und abgebildet mit einem ehemals hinzugefügten Kranz bei d'Escamps pl. 71, welche Tafel in den gewöhnlichen Ausgaben fehlt). Vom Typus des capitolinischen Knaben-

[1] Mus. Nap. III. 21; Bouillon II; der blosse Kopf Clar. pl. 1095.

kopfs (Nr. 1) mit Angabe der Pupillen. Abgesehen von Verstossungen vollkommen erhalten, ca. 45 Cent. hoch.

Nr. 30. Knabenkopf, angeblich Nero, im Cabinet des médailles (Chabouillet Nr. 3298; abg. bei Duruy Hist. des Rom. IV. p. 460)[1]. Die Bestimmung soll auf einer mündlichen Aussage Visconti's beruhen.

Nr. 31. Im Museum von Madrid könnte, abgesehen von einigen modernen Büsten, höchstens unter dem sog. Maximin (Hübner Ant. Bildw. in Madr. Nr. 261) mit seinem gekrümmten Stirnhaar ein schlechter Nero stecken.

Nr. 32. Eine verstümmelte Marmorbüste in Sevilla („anscheinend Nero") erwähnt Hübner a. a. O. p. 317.

Nr. 33. Kopf im britischen Museum, Rom. Gall. Nr. 11 (abg. Fig. 59)[2], 1740 aus Athen gebracht, überlebensgross und wahrscheinlich zu einer Statue gehörig. Er hat einen rund ausladenden Hinterkopf mit nach vorn abgeflachter Scheitellinie, die Stirn von einem Kranz gekrümmter Haarbüschel umgeben. Die Brauen fallen schräg zur Nasenwurzel ab, und bilden nach auswärts kleine Fettpolster. Die Nase, an der bloss die Spitze neu, ist niedrig und leicht gebogen, die Nasenlippe dagegen hoch u. nicht aufgeworfen. Auch das Kinn höher und weniger markiert als beim Pariser Kopf mit der Strahlenkrone (Nr. 24). Der Ausdruck tyrannenhaft.

Fig. 59. Nerokopf im brit. Museum (s. Nr. 33).

Nr. 34. Jugendliche Bronzebüste ebenda, 1883 erworben („vielleicht den Kaiser Nero darstellend", Archaeol. Ztg. 1884 p. 143).

Als Nero wurde früher auch die 1813 in Suffolk gefundene Bronzestatuette des brit. Museums (abg. Clarac pl. 972. 2509 A) bezeichnet, „vielleicht ein Geschenk des Kaisers an Prasutagus, König

[1] Höchst ungenügend bei Dumersan Not. des Mon. ant. du cab. des méd. V. pl. 10. Nr. 1; Gypsabguss in der Ecole des beaux arts.

[2] Anc. Marbles X. pl. 6.; Ellis Townley Gall. II. p. 29; Abguss in Berlin (Friederichs-Wolters Nr. 1640).

der Icener (Suffolk), der ihn zum Miterben seiner Töchter eingesetzt hatte“[1]. Jetzt will man eher den Britannicus in ihr erkennen (s. oben p. 366).

Nr. 35. Büste in Wilton House (Michaelis Anc. Marb. p. 675 Nr. 9; abg. Kennedy Descr. of Wilt. H. pl. 6), moderne, etwas freie Replik des Pariser Kopfes mit der Strahlenkrone (Nr. 24), dessen angeblicher Abbildung bei Mongez sie besser gleicht als der Pariser. Der Kopf ist nicht aufwärts, sondern bloss etwas links gewandt; unversehrt und aus einem Stück mit der Büste, an der auch noch der linke in den Mantel gewickelte Arm mitgegeben ist.

Nr. 36—39. Die sogenannten Neroköpfe in Blundell Hall (Michaelis a. a. O. p. 368 Nr. 158), in Ketteringham Hall (Mich. p. 415, Nr. 4), und die beiden in Lowther Castle (Mich. p. 499. 74 und p. 492. 31, von denen der erstere jugendlich), sind mir nicht bekannt.

Der in Rossie Priory (Mich. p. 650 Nr. 20), mit kurz geschnittenem Bart und Spuren einer ehemals metallenen Binde, ist vielleicht ein Caracalla.

Nr. 40. Colossalkopf des Nero in der Glyptothek zu München (Nr. 202, abg. Taf. XXIII)[2], aus Pal. Ruspoli; sehr ähnlich und, wie ich glaube, identisch mit dem angeblich capitolinischen Kopfe bei Mongez pl. 30, nur ohne die Gewandbüste.

Nr. 41. Kopf ebenda Nr. 181 (abg. Mus. Nap. III. 19), aus Villa Albani. Mit gebogener Nase, an der nur die Spitze ergänzt. Daher am meisten mit dem des brit. Museums (Nr. 33) verwandt, aber die Stirnhaare schlichter angeordnet. Er hat zwei leichte Furchen in der Oberstirn, unheimlich blickende Augen in tiefen Höhlen, mit ungleichen und winklig ansetzenden Brauen; der Mund schliesst ohne Falten oder Winkel ab. Dem Alter nach etwa Anfangs der Zwanziger. Ein zweifelhafter Nero.

Die früher ebenfalls auf Nero bezogene Statue Nr. 158 daselbst (abg. Clar. pl. 938) gilt jetzt für Domitian, was wenigstens ein Fortschritt vom Unrichtigen zum Möglichen.

Nr. 42. Kopf im Belvedere zu Wien (Sacken und Kenner Nr. 204 b)[3], mit krausem Halsbart, der Wangen und Kinn frei lässt; am ehesten mit dem borghesischen im Louvre (Nr. 25) verwandt. Vollkommen erhalten, mit dem Bohrer bearbeitet, ob echt?

---

[1] Tac. Annal. XIV. 31.

[2] Vgl. Winckelm. W. VI. p. 251.

[3] Ob identisch mit dem bei v. Sacken Die ant. Skulpturen Taf. 33. 3. abgebildeten Neroköpfchen (sic), kann ich nicht entscheiden, da mir diese Publication nicht mehr zur Hand ist.

Colossalkopf in Herrenhausen bei Hannover, moderne Replik des jugendlichen Nerokopfes im Capitol (Nr. 1).

2. Reliefs.

Medaillon mit Bildnis des Nero in einem der unteren Zimmer des capitolinischen Museums (Beschr. Roms III. 1. p. 161. 14), schon von Winckelmann als modern bezeichnet[1].

Medaillon mit Profilkopf des Nero im Pal. Antinori zu Florenz (nach Dütschke Ant. Bildw. in Oberit. II. Nr. 361).

Ein ähnliches im Mus. di Antichità von Turin. Ob alt?

Reliefkopf des Nero (?) mit Lorbeerkranz im Museum zu Madrid (Hübner Ant. Bildw. in Madrid Nr. 326). Ohne Zweifel nicht bloss von „später", sondern von moderner Arbeit.

Kopf des Nero mit Strahlenkrone im Fitzwilliam Museum zu Cambridge (Michaelis Anc. Marb. p. 266. 94), modern.

3. Geschnittene Steine.

a. Cameo in Florenz (abg. Taf. XXVI. 14)[2]: Kopf nach rechts mit Lorbeerkranz und leichtem Wangenbart. 2,70 Cent. h.

b. Intaglio ebenda Nr. 215 (wahrscheinlich Gori Mus. Flor. Gemmae I. Tav. V. 8). — Auch der angebliche M. Anton Nr. 198 hat viel Neronisches.

c. Carneol-Intaglio im Cabinet des médailles zu Paris (Chab. Nr. 2083): Kopf den Münzen entsprechend, doch nicht besonders fett.

d. Contorniatartiger Cameo ebenda (Chab. Nr. 238, abg. Lenormant Icon. pl. 16. 16): Nero in ganzer Figur en face auf einer circensischen Quadriga, mit griechischer Namensbeischrift.

e. Möglicherweise Nero statt Claudius die Panzerbüste auf dem Prachtcameo von Windsor Castle (oben p. 342). Für Nero spräche die oblonge Kopfform, der dicke Hals, das Nackenhaar. Dagegen ist allerdings das Stirnhaar bei den Neroköpfen gewöhnlich anders angeordnet, die Stirn steiler, das Kinn markierter.

f. g. Zwei Stosch'sche Gemmen in Berlin (Tölken Verz. V. 2. Nr. 158 und 159), beide bekränzt.

Die Neroköpfe bei Cades V. N. 390—397, darunter der oben genannte Florentiner (a), sind, wenn auch nicht alle authentisch, doch alle als Nero gemeint, mit Ausnahme des zweimal vorhandenen

[1] W. W. VI. 1. p. 250.

[2] Lenormant Icon. rom. pl. 17. 1; Cades V. 391.

unbärtigen Kopfes nach rechts Nr. 395 und 396, der mehr an Germanicus oder Caligula erinnert.

h. Nr. 390 ist eine Copie des zur Hälfte restaurierten capitolinischen Kopfes (oben Nr. 2).

i. Nr. 394 weicht insofern vom gewöhnlichen Typus ab, als er mehr eine Uebertragung des capitolinischen Knabentypus ins Männliche darstellt. 3 Cent. hoch.

k. l. m. Die drei übrigen sind den Münztypen analog, alle lorbeerbekränzt, mit Hals- oder Wangenbart.

Verification der Bildnisse.

Nero war etwas über zwölfjährig, als er von Claudius adoptiert wurde, siebzehnjährig, als er Kaiser wurde, einunddreissigjährig, als er starb. Damit ist einerseits eine ziemlich knappe Altersgrenze gegeben, über welche hinaus es keine Darstellungen mehr von ihm geben kann; andererseits aber lassen diese historischen Verhältnisse erwarten, dass seine Bildnisse in eine grössere Jugend zurückgehen, als es beim Durchschnitt der übrigen Kaiser der Fall ist. Zwar die Adoption war mehr nur Privatsache und hatte, zumal bei einem Knaben, schwerlich eine grössere Verbreitung seiner Bildnisse im Gefolge. Schon eher die bald darauf erfolgende Bekleidung mit der Männertoga und ganz sicher seine Thronbesteigung. Während der zwei ersten Jahrhunderte hat kein Herrscher so jung den Thron bestiegen wie er. Weitaus die meisten sind erst dazu gelangt, nachdem sie die Dauer von Nero's ganzem Leben, einige erst nachdem sie diese doppelt durchmessen hatten. Es ist aber anzunehmen, dass jeweilen das erste Jahr einer Regierung besonders fruchtbar an Kaiserbildnissen war, indem nur schon das Ereignis des Thronwechsels Anlass zu zahlreichen Aufstellungen bot.

Wenn man mit diesen Erwägungen an unsere Denkmäler herantritt, so findet man sich einigermassen enttäuscht. Abgesehen von einem Knabentypus, den man noch nicht in die Periode seines Kaisertums setzen kann, sind die wirklich jugendlichen Bildnisse Nero's äusserst selten. Aus seiner Ephebenzeit (17tes bis 20stes Jahr) ist mir ein einziges bekannt, in Florenz (Nr. 18), und dieses von angefochtenem Altertum. — Dann haben wir den palatinischen Kopf (Nr. 7) und zwei oder drei ganz problematische Denkmäler (Statue im Louvre, Nr. 27; Kopf im Capitol, Nr. 2; Kopf in München, Nr. 41), welche der ersten Hälfte der zwanziger Jahre zuzuteilen sein möchten. Alle

andern gehören der zweiten Hälfte der zwanziger an oder stellen ebensogut einen frühen Dreissiger dar.

Da die Knabenköpfe, wie gewöhnlich, von etwas zweifelhaftem Charakter sind, und nicht nach den Münzen, sondern nur durch die Vergleichung mit den entwickelteren Typen bestimmt werden können, so versparen wir ihre Besprechung, wie auch die des nahe damit verwandten florentinischen Jünglingskopfes, für später, und betrachten vorerst die Bildnisse aus seiner Regierungszeit.

Wir stellen einen überlebensgrossen Kopf im Museo des Palatin mit sprossendem Milchbart (Fig. 57)[1] und einen ebensolchen bartlosen und etwas älteren in der Glyptothek zu München (Taf. XXIII) als diejenigen voran, welche am meisten den Charakter treuer Naturwiedergabe an sich tragen und welche zugleich in Bezug auf Altertum und Benennung, was bei den Nerobildnissen viel sagen will, eine absolute Sicherheit bieten. Sie stimmen im Contour der Seitenansicht und in den Proportionen, sowie in den einzelnen Formen des Gesichts, z. B. in dem fast aufwärts stehenden fetten Kinn, und ferner in dem nach vorn gekämmten und hier eine oder ein paar regelmässige Wellen bildenden Haupthaar so durchaus mit den Münzen überein, dass es zu ihrer Identification keines weiteren Beweises bedarf. Der palatinische Kopf, der dem Alter nach in die bessere Zeit Nero's zurückreicht, ist von verhältnismässig edler Auffassung, der Münchener bereits ziemlich üppig und aufgedunsen, beide aber von natürlichem und ungesuchtem Ausdruck, ohne den Charakter wilder Sinnlichkeit und wüsten Tyrannentums, den wir anderswo treffen. Beide leider mehrfach ergänzt und von mittelmässiger Arbeit, mehr gegenständlich als künstlerisch von Bedeutung.

Daran schliesst sich ein noch in verschiedenen Gallerien vorkommender bärtiger Typus, dessen bestes und bestbeglaubigtes Exemplar ein Bronzekopf der vaticanischen Bibliothek (Taf. XXIV), während mehr oder weniger übereinstimmende Wiederholungen im Louvre (Nr. 25), im Mus. Torlonia (Nr. 9) und in Wien (Nr. 42). Ob auch der sogenannte Gallien in Villa Ludovisi (vgl. Nr. 8) und das Genfer Köpfchen (Nr. 23) dazu gehören, lasse ich dahingestellt. Nero zwischen 25 und 30 Jahren, mit kurzem, stufenförmig geschnittenem oder künstlich gekräuseltem, weit am Hals herabreichendem Bart, der diesmal doch einen etwas kräftigeren Wuchs zeigt, als dass er nur für ein Merkmal der Jugend gelten könnte. Das Haupthaar

[1] Leider bloss eine flüchtige Skizze. Eine Zeichnung oder Photographie war in den letzten Jahren nicht erhältlich, weil die palatinischen Sachen, der dortigen Ausgrabungen wegen, in Kisten verpackt waren.

in einer bogenförmigen Welle die Stirn umrahmend; letztere glatt vorgewölbt und durch schräg zur Nasenwurzel herablaufende Brauen von den tiefliegenden Augen getrennt, was dem Blick etwas Drohendes und Unheimliches giebt. Doch kommt dieser Ausdruck mehr nur beim Pariser und Wiener Exemplar (ob auch beim torlonischen?) zur Geltung, wo er zugleich entweder durch verticale Stirnfalten (Wien), oder durch herabgezogene Mundwinkel (Paris) unterstützt wird; bei dem der vaticanischen Bibliothek ist er gleichsam noch latent in die Schranken scheinbarer Gemütsruhe gebannt: Zwei Nüancen eines und desselben Typus, von denen die letztere zeitlich offenbar die frühere. Aus dem vaticanischen Bildnis ist im Pariser und Wiener Exemplar ein Charakterbild geworden. — Die Echtheit des Wiener Kopfes und des torlonischen kann ich freilich nicht verbürgen, und man wird in ihrer Beurteilung um so vorsichtiger sein müssen, als entschieden moderne Repliken des Typus vorhanden sind, wie z. B. ein Porphyrkopf im königlichen Palast zu Madrid[1]. Ich gestehe, dass mir auch der borghesische Kopf des Louvre nach Arbeit und Auffassung jeweilen ein gewisses Misstrauen eingeflösst hat. Doch wäre er meines Wissens das einzige Stück von den früher borghesischen, jetzt im Louvre befindlichen Sachen, das ein solcher Vorwurf träfe, und so wird hier wohl nicht von moderner Mache, sondern höchstens von moderner Ueberarbeitung die Rede sein können. Danach bliebe für jede der beiden genannten Nüancen die antike Grundlage gesichert.

Der Typus im Allgemeinen entspricht den Münzen nicht in dem gleichen Masse wie die beiden vorigen Köpfe; er zeigt manche kleine Abweichungen, die zusammen sogar Zweifel erwecken könnten, ob wirklich Nero dargestellt sei. Der Contour des Schädels ist völliger, der Hals schlanker, die Linie vom Kinn zum Hals länger und ausgebauchter als dort. Allein die Haaranlage über der Stirn und das aufwärts strebende Kinn sind doch specifisch neronisch und ihr Vorkommen an einem auch sonst mit Nero stimmenden Kopf schwerlich zufällig. Ausserdem kehrt die eigentümliche Stirnbildung des Pariser Exemplars und der dadurch bedingte drohende Ausdruck gerade so bei dem zunächst zu besprechenden Typus mit der Strahlenkrone wieder. — Was die Bärtigkeit betrifft, die bei einem vorhadrianischen Porträt allerdings auffällt, so kann man sie entweder wie die *coma pone verticem summissa* (Suet.) in einer zeitweiligen Laune des Dargestellten, oder aber in dem schmeichlerischen Bestreben des Darstellenden, der die Aufgedunsenheit des Unterkinns durch diese Be-

[1] Photogr. Laurent Nr. 414. 1.

kleidung mässigen wollte, ihren Grund haben. Anstoss kann man in keinem Fall daran nehmen, weil sie ähnlich auf den Münzen so vorkommt.

Ungleich energischer als in dem vom vaticanischen Bronzekopf abgeleiteten borghesischen tritt uns die angedeutete charakterisierende Tendenz in einem andern Pariser Bildnis, dem bekannten Typus mit der Strahlenkrone, entgegen (Taf. XXV). Auch hievon giebt es noch weitere Exemplare in Florenz (Nr. 17), in Catajo (Nr. 21) und in Wilton House (Nr. 35); doch halten wir uns aus gleich zu erwähnenden Gründen ausschliesslich an das des Louvre.

Schon die Kopfform ist hier ganz eigentümlich gebildet; die Scheitellinie flach nach vorn abfallend, der Hinterkopf nach dem Wirbel gerundet. Um die Stirn sind die Haare (offenbar mit dem Brenneisen) in einen ausladenden Kranz regelmässiger Büschel geordnet, hinten gehen sie wie bei den Claudiern tief in den Nacken. Die Stirn ist vorgewölbt und glatt, ohne Einsenkung in der Mitte, der einzige Zug, der unmittelbar an den borghesischen Kopf erinnert. Ueber die Nase kann nichts gesagt werden, da sie ergänzt (an dem unversehrten Florentiner Exemplar ist sie gerade). Der Mund beinahe vorstehend, mit schwellenden Lippen, deren vorderer Rand genau in der senkrechten Linie des Profils liegt. Die Mundlinie in der Seitenansicht nicht horizontal, sondern gegen die Wangen abwärts laufend und in zwei tiefen Winkeln abschliessend. Das Kinn glatt rasiert, wie gewöhnlich scharf überkehlt und durch ein fettes langes Unterkinn mit dem starken Hals *(cervice obesa)* verbunden. Die Strahlenkrone besteht aus einem Reif mit sieben Zacken [1], welch letztere aber nicht frei gearbeitet sind, sondern sich reliefartig der Oberfläche des Haares anschmiegen. Warum sie bei dem Exemplar von Catajo durch ein blosses Band ersetzt ist, kann ich nicht sagen. — Das Facit dieser Formen ist das Bild eines Gewaltherrschers, der in trotzigem Allmachtsbewusstsein die Menschheit zu fragen scheint, wer ihn in der Befriedigung seiner Blutgier und seiner Wollust zu stören wage.

Vergleicht man diesen Typus mit der grossen Masse unserer übrigen römischen Bildnisse, so ist nicht zu läugnen, dass in seiner ganzen Auffassung, in der, wie man glauben muss, chargierten Wiedergabe der physiognomischen Züge, etwas Ungewohntes liegt. Wir haben es hier nicht, wie man es nach der Strahlenkrone erwarten dürfte, mit einer Idealisierung der individuellen Formen, sondern eher mit einer Karikierung derselben, mit einer Uebertreibung des Charak-

[1] Auf den Münzen sind es deren gewöhnlich mehr, selbst das Doppelte.

teristischen zu thun. Und man fragt sich unwillkürlich: Wie passt das in den Rahmen der claudischen Zeit? Sollte sich damals wirklich eine solche Kunstrichtung oder Kunstverirrung geltend gemacht haben? Spuren ähnlicher Bestrebungen sind uns allerdings schon bei Caligula (oben p. 316) begegnet; aber in sehr viel discreterer Weise als hier und bei Köpfen, die vielleicht nicht über jeden Verdacht erhoben sind. Von angeblichen Spottbildern des Claudius aber (p. 353) sind keine nachzuweisen, welche als Beleg für einen derartigen Zeitgeschmack dienen könnten. Ausserdem darf man sich in unserem Fall durch die scheinbare Mehrzahl der Repliken nicht zu sehr imponieren lassen, als ob es sich um einen im Altertum viel verbreiteten und beliebten Typus handelte. Das Exemplar in Wilton House ist, wie schon Newton im Catalog der Sammlung bemerkt, modern. Für die Echtheit des unversehrten Florentiner Basaltkopfes, den Dütschke in seinen antiken Bildwerken von Oberitalien übergeht, und des Kopfes von schwarzem Marmor in Catajo, den er für antik zu halten scheint, möchte ich meinerseits nicht einstehen. So bleibt also nur die Pariser Büste, diese freilich ein Werk von bisher unangetasteter Authenticität, das aber in seiner Vereinzelung einer blossen Künstlercaprice seine Entstehung verdanken kann, ohne notwendig das Symptom einer ganzen Zeitrichtung zu sein. Uebrigens weiss ich nicht, ob jemals eine gründliche Untersuchung der Büste auf ihre Echtheit hin stattgefunden hat. Es ist immerhin sonderbar, dass die Nase bis fast zu den Flügeln abgeschlagen sein soll, während alles Andere, Kinn und Lippen und der sehr exponierte Lockenkranz, vollkommen unversehrt.

Ist der Kopf, wie ich einstweilen annehme, echt und soll die Zeit bestimmt werden, in welcher der Typus am ehesten entstanden, so kann man schwanken zwischen der des Nero selber und der der folgenden Kaiser. Denn die Strahlenkrone ist hier kein Unterscheidungsmittel zwischen Gleichzeitigkeit und Ungleichzeitigkeit wie bei Augustus. Nero hat sie sich, wie die Münzen bezeugen, schon zu seinen Lebzeiten angemasst. Grade aus dem präsumierten Gemmenschmuck derselben glaubt St. Victor bei Bouillon auf ein gleichzeitiges Werk schliessen zu dürfen, da kein Späterer diesen Luxus an ein Nerobild gewendet hätte. Aber mit demselben Recht könnte man sagen, dass ein Zeitgenosse, der seine Huldigung auf so kostspielige Weise aussprach, doch wohl auch dafür gesorgt hätte, dass das Bildnis als solches keinen Anstoss gab. Oder sollte Nero selber, wie er sich im Kitharödengewande gefiel, es gewünscht haben, mit einer möglichst üppigen Thyrannenphysiognomie dargestellt zu werden? Es ist dies kaum wahrscheinlich. Unsere Büste sieht überhaupt

nicht aus, als ob sie nach dem Leben gemacht wäre. Sie ist kein unmittelbares Bildnis, sondern ein Charakterkopf, und erklärt sich am besten als ein nachträgliches, auf Grund der zur Uebertreibung neigenden Tradition verfertigtes Product des flavischen Zeitalters, mit dem sie eine gewisse Stilverwandtschaft zeigt. Bei der später eingetretenen Seltenheit der Nerobildnisse konnte der Anlass zu einer derartigen Neuschöpfung um so leichter sich darbieten.

Indes die Frage nach dem Grad der Ursprünglichkeit und nach der geschichtlichen Stellung dieses Kopfes kann nicht abgeschlossen werden, ohne noch ein weiteres Bildnis, das wir in gewissem Sinne ebenfalls unter den Repliken hätten aufführen dürfen, in den Kreis der Betrachtung zu ziehen.

Im britischen Museum befindet sich, von Athen herstammend, und diesmal sicher antik, ein Colossalkopf des Nero (Nr. 33, Fig.59), der zwar der Strahlenkrone entbehrt und auch sonst in mancher Beziehung von dem Pariser Kopf abweicht (er hat weniger schwammige Formen, einen weniger aufgeworfenen Mund, eine höhere Nasenlippe, ein höheres, in schärferem Winkel abfallendes Kinn), gleichwohl aber in seiner ganzen Auffassung so merkwürdige Uebereinstimmung zeigt, dass fast notwendig eine historische Abhängigkeit des einen vom andern statuiert werden muss. Er hat schon äusserlich im Gegensatz zu den übrigen Neroköpfen denselben niedrigen nach vorn abgeflachten Schädelbau, dieselbe kranzartige Anordnung der Stirnhaare, deren Büschel hier nur nach der andern (linken) Seite gekrümmt sind; namentlich aber hat er, wenn auch hier in die natürlichen und der Wirklichkeit entsprechenden Formen gekleidet, denselben Ausdruck des Tyrannenhaften und Bösen. Welches die relativ frühere Schöpfung ist, liegt wohl auf der Hand. Auch abgesehen davon, dass man sich den späteren Zusatz der Strahlenkrone viel besser erklären kann, als das spätere Weglassen derselben, präsentiert sich der Kopf des brit. Museums durchaus als das noch massvoll behandelte Urbild des später mit Hilfe der Phantasie zu einem mehr effectvollen als wahren Charaktertypus umgestalteten Pariser Kopfes. Allerdings nimmt er seiner Arbeit nach keine sehr hohe Stellung ein, und aus „der manierierten" Angabe der Pupillen will Böttticher schliessen, dass er ebenfalls nur eine spätere Copie. Es ist dies möglich. Aber an dem gegenseitigen Verhältnis wird dadurch nichts geändert. Dann ist das Gesagte einfach auf die Originale der beiden Köpfe zu übertragen.

Erst jetzt, nachdem die hauptsächlichsten Nerobildnisse verificiert sind und neben den Münzen noch eine andere Grundlage der

Vergleichung gewonnen ist, kann die Berechtigung des Namens auch für den anfangs erwähnten Knabentypus dargethan werden.

Wir meinen den Typus, den die beiden Colossalköpfe im Capitol (Nr. 1) und im Louvre (Nr. 29), vielleicht auch der Kopf des Knaben in der capitolinischen Gruppe (Nr. 3), sowie zwei mir nicht näher bekannte im Pal. Barberini (Nr. 13) und in Lowther Castle (Nr. 39) repräsentieren, und an den sich dann mit einem geringen Altersunterschied die Florentiner Büste (Nr. 18) anschliesst: Ein Knabe von fetten, schwammigen Formen, mit kurzer Nasenlippe und hohem Kinn. Das Haar schlangenlinig ins Gesicht fallend und mit je einem Büschel an den Wangen herabgehend. Von meist freundlichem Ausdruck. Die Garantie für die Richtigkeit der Benennung geben uns, wie gesagt, viel weniger die Münzen, welche bei so jugendlichen Köpfen niemals einen soliden Ausgangspunkt bieten, als die beglaubigten Typen der späteren Altersstufen, namentlich der Münchener Kopf (oben p. 402), wobei indes das Zwischenglied des etwas reiferen Florentiner Exemplars eine erwünschte Brücke bildet. Denn die unvermittelte Vergleichung des Knabentypus mit dem des jungen Mannes liefert am Ende doch ein schwankendes Resultat. Beim Florentiner Exemplar dagegen, bei dem sich die Stirnhaare bereits deutlich zu dem später beliebten Lockenkranz krümmen, kann Niemand zweifeln, dass wir es mit einer jüngeren Darstellung der Neroköpfe in München und im britischen Museum zu thun haben. Und da dasselbe andrerseits ebenso sicher die gleiche Person wiedergiebt wie der capitolinische Kopf (Nr. 1) und seine Repliken, so ist auch für diese der Beweis der Nerobedeutung so viel als erbracht.

Der schwache Punkt hiebei ist nur der, dass einzelne Grössen der Gleichung leider wieder einen ziemlich precären Charakter haben, und dass es leicht Jemand einfallen könnte, zu behaupten, der ganze Typus sei unecht. Der capitolinische Kopf wurde schon von Winckelmann und seinen Herausgebern für modern erklärt, der Florentiner neuerdings von Dütschke angezweifelt, und vom Pariser braucht man nur die Herkunft (Sammlung Campana) zu nennen, so ist auch hier Grund zum Argwohn gegeben[1]. Ich selbst habe mich noch nicht überzeugen können, dass diese Zweifel in allen Punkten begründet; doch gebe ich zu, dass sie keineswegs aus der Luft gegriffen sind und dass man gut thut, einstweilen noch ein Fragezeichen hinter den Typus zu setzen.

[1] Sicher moderne Exemplare sind der Kopf der nackten matteischen Statue (p. 394) und der Colossalkopf in Herrenhausen bei Hannover (p. 400).

Die bisher besprochenen Köpfe und Typen, mag auch bei einigen von ihnen das Altertum verdächtig erscheinen — vollkommen unanfechtbar in dieser Beziehung sind nur die des Palatin, der Glyptothek, der vaticanischen Bibliothek und des brit. Museums —, haben sämtlich den ikonographischen Vorzug, dass sie in ihrer Eigenschaft als Nerobildnisse sicher gestellt sind. Leider müssen wir hinzufügen, dass sie so ziemlich Alles umfassen, was auf diese Sicherheit Anspruch machen darf. Ja, während sonst neben den beglaubigten Bildnissen meist noch eine entsprechende Anzahl halb verbürgter und zweifelhafter aufgeführt werden kann, sind hier mit kaum einer oder der andern Ausnahme eigentlich nur noch entschieden falsch benannte oder falsch restaurierte vorhanden. Gleichwohl dürfen wir uns der Aufgabe nicht entschlagen, auch diese, soweit sie durch Tradition oder Autorität gestützt sind, in den Kreis unserer Betrachtung zu ziehen, und auf die Gründe hin, die etwa für ihre Nerobedeutung sprechen, zu prüfen.

Je eine Büste des capitolinischen und des vaticanischen Museums, der Glyptothek und des Louvre, sowie zwei heroisch bekleidete Statuen der letzteren Sammlung möchten es hauptsächlich verdienen, einer solchen Kritik unterworfen zu werden. Die vaticanische Büste versparen wir ihrer eigenartigen Auffassung wegen für zuletzt.

Dass bei der Verfertigung der capitolinischen Büste (Nr. 2, Fig. 55) die Absicht gewaltet hat, einen jugendlich milchbärtigen Nero darzustellen, ist klar. Allein diese Verfertigung ist zum grösseren Teil das Werk eines Restaurators und nur diesem kann die genannte Absicht zugeschrieben werden. Aus den verhältnismässig geringen antiken Bestandteilen (Stirn und Nase mit ihrer nächsten Umgebung) lässt sich der Nerocharakter nicht mit Bestimmtheit oder überhaupt gar nicht entnehmen. Der ergänzende Künstler hat sich offenbar von seinem Gutdünken oder aber von einer vorgefassten Meinung leiten lassen. Er hat dem Kopf das markierte Doppelkinn mit dem Halsbart und dazu die Seitenwendung des Caracalla gegeben, jenes nach dem Vorbild der Neromünzen, dieses, weil es den Eindruck des Tyrannenhaften zu verstärken schien. Eine im Stoff, d. h. in den erhaltenen Fragmenten liegende Nötigung war weder zum einen noch zum andern vorhanden, wie denn auch das Bildnis trotz alledem sich mit den sicheren Neroköpfen nicht recht vereinigen lässt. — Die den gleichen Typus darstellende Gemme bei Cades Nr. 390 (h) ist danach selbstverständlich modern, man müsste denn annehmen, dass grade sie dem Künster der capitolinischen Büste das Vorbild geliefert habe.

Wesentlich verschieden stellt sich die Frage bei dem mit Aus-

nahme der Nasenspitze wohlerhaltenen Münchener Kopf aus Villa Albani (Nr. 41). Er stellt ebenfalls einen jungen (diesmal unbärtigen) Mann von 20 bis 25 Jahren dar, nach Brunn „ein gutes und charakteristisches Bildnis des Kaisers aus den früheren Jahren seiner Regierung". Von einer solchen bedingungslosen Zuteilung kann aber unmöglich die Rede sein. Neronisch ist an dem Kopfe im Grunde nur die Formation von Auge und Stirn und jener darauf beruhende unheimliche Ausdruck, den wir oben bei den Wiederholungen des vaticanischen Bronzekopfes und beim Typus mit der Strahlenkrone getroffen haben. Alle weiteren für ihn bezeichnenden und, wie der palatinische Kopf zeigt, auch schon beim jugendlichen Nero vorkommenden Merkmale fehlen. Kein fetter Nacken, keine Fülle der Wangen und des Kinns, keine Spur des Brenneisens am Stirnhaar. Dagegen in directem Widerspruch zu den Münzen eine beinahe claudische Kopfform, eine gebogene Nase und ein horizontal abschliessender Contour des Kinns. Wir halten es nicht für richtig und nicht für zulässig, in dieser Weise eine Namengebung, gleichsam den Formen zum Trotz, auf den blossen Ausdruck zu basieren. Es ist ein ähnlicher Typus wie der kurzbärtige Kopf in Villa Ludovisi (Nr. 8) und der wieder unbärtige im Mus. Torlonia (Nr. 10). Auch der sog. Nero von Rossie Priory (p. 399), obgleich des grimmigen Ausdrucks ermangelnd, scheint nach einem von diesen genannt zu sein.

Wenden wir uns jetzt zu den Denkmälern des Louvre.

Die eine Pariser Statue, die für Nero gilt, ist die gabinische (Nr. 27) mit aufgesetztem jugendlich flaumbärtigem Kopf. Letzterer stammt nach Visconti aus denselben Ruinen wie der Torso, ist ihm aber fremd, und ist, wie eine genauere Untersuchung ergiebt, sehr stark restauriert (nur das Gesicht alt). Gewissen Münzen nach, die den Nerotypus in möglichst vorteilhafter Weise wiedergeben, könnte er zur Not den Kaiser als jungen Mann im Anfang seiner Regierungsjahre darstellen. Aber dann müsste man darauf verzichten, in der capitolinischen Knabenbüste und in dem Kopf mit der Strahlenkrone ebenfalls Nero zu sehen, oder man müsste beide als willkürliche moderne Machwerke fassen. Denn mit seinen mageren Formen und seinem claudischen Haar und Schädelbau lässt der gabinische sich unmöglich als ein Entwicklungsglied zwischen die genannten Typen hineinsetzen. Wir haben jedoch nicht das mindeste Recht, ein so durch und durch unzuverlässiges Bildnis auf Kosten jener viel besser beglaubigten für Nero auszugeben. Im Grunde sprechen auch die Münzen eher dagegen als dafür. Wenn die Statue durchaus einen Namen haben muss, so mag man ihr den irgend eines claudischen Prinzen geben.

Auch bei der andern Pariser Statue, dem sog. *Néron vainqueur* (Nr. 28), kommt, da Kopf und Torso aus verschiedenem Marmor bestehen und durch ein zwischengelegtes Halsstück von einander getrennt sind, nur der erstere in Betracht. Hätten wir dem Kopf der gabinischen Statue ein Recht auf die Nerobenennung zusprechen können, so müssten wir es schon deswegen dem der vorliegenden versagen. Denn es ist vernünftiger Weise nicht daran zu denken, beide für Darstellungen der gleichen Person zu nehmen. Sie haben das Alter und den sprossenden Wangenbart mit einander gemein, in allem Uebrigen weichen sie von einander ab. Nun scheint jenes Hindernis allerdings nicht zu existieren. Aber es müssen doch auch positive Gründe vorhanden sein, um die Beziehung auf Nero zu rechtfertigen. St. Victor behauptet, es sei leicht, in diesem Kopfe ein Porträt des Nero zu erkennen. Ich gestehe, dass ich im Gegenteil alle charakteristischen Züge vermisse, die Haaranlage über der Stirn, den flachen Scheitel, die Fettigkeit, das vorstehende Kinn. Und ich frage mich, ob man vielleicht die Aehnlichkeit nur fand, weil man sie wünschte, weil das Bildnis vermeintlicher Weise schon anderweitig als Nero präjudiciert war, nämlich durch die das Haupt umgebende Binde, die man bei ihm als Siegespreis im Citherspiel oder im Wagenrennen fassen zu dürfen glaubte. Der specielle Siegespreis in den Pythien war freilich der Lorbeer, und es wird schwer zu beweisen sein, dass in römischer Zeit noch blosse Tänien verabreicht wurden. Aber jedenfalls würde man sich mit jenen Schlüssen wesentlich in einem Zirkel bewegen. Denn das Präjudiz besteht nur dann, wenn die Züge des Kopfes neronisch sind; sonst liegt es viel näher, das Diadem als Abzeichen eines griechischen Fürsten zu deuten. Und auf Nero können die Züge nur bezogen werden, wenn es aus Gründen, die ausserhalb von ihnen liegen, sein muss, d. h. wenn das Diadem als pythische Siegestänie zu fassen ist. An und für sich ist das Eine ebenso haltlos wie das Andere. Und dass aus der Verschmelzung Beider etwas Haltbareres hervorgehe, kann ich nicht sehen.

Das dritte zu erörternde Denkmal des Louvre ist eine Büste der ehemaligen Sammlung Campana (Nr. 26) mit kurzem, den Vorderteil des Kinns frei lassendem Bart; das Haupt von einem bindenumwundenen Wulste bekränzt, der durch eingesetzte Zacken zu einer Strahlenkrone gemacht worden ist. Also wohl verwandt entweder mit der andern strahlenbekrönten Büste oder mit dem bärtigen Typus der vaticanischen Bibliothek? Nichts weniger als das. Namentlich die für Nero zu hohe und zu alte Stirn und ihre ganze Umgebung (Haar und Augen) sind von einer Verschiedenheit, die jeden Gedanken an Identität der Person ausschliessen muss. Aber die Samm-

lung Campana war keine Liebhaberin von namenlosen Büsten, und bedurfte ausserdem zur Vervollständigung ihrer Kaiserserie eines Nero. Bart und Strahlenkrone (wenn auch der Verfertiger des Wulstes niemals an letztere gedacht hatte) mochten über die etwas widerspenstige Aehnlichkeit hinaushelfen, und wenn dann noch ein passender Fundort hinzukam (die Ruinen des goldenen Hauses), so ergab sich schliesslich ein Nero, der es an Glaubwürdigkeit wenigstens mit den römischen Concurrenten schon aufnehmen konnte.

Endlich der überlebensgrosse Kopf mit dem Lorbeerkranz im Büstenzimmer des Vaticans (Nr. 5, Fig. 56), angeblich Nero unter dem Bild oder im Costüm des Apollo. Ein stark idealisiertes Bildnis, wenn es eines ist, von glatten, zur Fettigkeit neigenden Formen, mit langem, dionysisch oder appollinisch angeordnetem Haar. Dieser meinetwegen apollinische, des Kranzes halber sogar unmittelbar an den Apollo Musagetes im Vatican (Pio Clem. I. 15) erinnernde, und doch zugleich, wie es scheint, ikonische Charakter würde sich allerdings am leichtesten bei dem Sänger-Kaiser Nero erklären, der als zweiter Apollo mit wallendem Lockenhaar [1] durch Griechenland zog. Allein, physiognomisch betrachtet, liegen auch hier keine direct und entschieden auf ihn hinweisenden Merkmale vor, wenigstens keine, die auf zuverlässig antiken Bestandteilen beruhen. Die hängende Nase und der starke Hals, die man etwa als solche ansehen könnte, sind neu. Der Kopf ist überhaupt so vielfach ergänzt, dass man wohl fragen darf, ob der sehr discret ausgedrückte Bildnischarakter ihm nicht erst durch den Restaurator gegeben worden sei. Eine so weitgehende Verwischung und Unterdrückung alles Individuellen findet sonst bei Vergöttlichungen nirgends statt. Wir haben zahlreiche Beispiele von Kaisern, die als Jupiter aufgefasst sind, von Kaiserinnen, die als Juno und Venus, wir haben den Hadrian als Mars (im Capitol), den Commodus als Herakles (im Conservatorenpalast) u. s. f. Aber überall sind die individuellen Züge, wenn auch idealisiert, doch in der Hauptsache beibehalten, namentlich der Schnitt und Wuchs der Haare nirgends durch den der betreffenden Gottheit ersetzt; daher das Bildnis auf den ersten Blick als solches erkennbar. Hier wäre dies anders. Hier hätten wir nicht ein Porträt in göttlicher Form, sondern einen Gott mit einem Anflug von Porträtartigkeit; nicht Nero als Apollo, sondern Bacchus-Apollo mit einem möglicherweise als neronisch zu bezeichnenden Zug. Was konnte es für einen Zweck und für eine Vernunft haben, Nero in einer Gestalt darzustellen, in welchem ihn niemand erkannte? Und wo fänden sich hiefür Ana-

[1] Suet. Nero. 51.

logieen? Visconti beruft sich auf eine im Vatican befindliche sitzende Kitharödenstatuette (Nr. 4), in welcher ebenfalls Nero dargestellt sei und ebenfalls mit frauenartig gescheiteltem Haar; und ferner auf eine kleine ficoronische Bronze (s. ebenda). Aber beides sind ganz unzuverlässige Denkmäler, deren Nerobedeutung selber viel zu wenig feststeht, um als Beweismittel für andere dienen zu können. Wir glauben daher, dass keine Gründe vorliegen, welche uns veranlassen könnten, den Kopf unter die Bildnisse Nero's aufzunehmen.

Zu diesen falsch benannten Denkmälern gehören ausserdem noch eine Anzahl von Knabenköpfen, welche man neben dem oben (p. 407) besprochenen Typus und ohne dass sie mit demselben verwandt wären, für gut befunden hat als Nero zu bezeichnen. So je einer in Venedig (Nr. 20), im Cabinet des médailles zu Paris (Nr. 30), in Neapel (p. 394, Anm. 5) und zwei auf Togastatuetten gesetzte, der eine ebenfalls in Neapel (Nr. 16, modern?), der andere ehemals in Livorno (Nr. 19). Die im Pal. Barbarini (Nr. 13) und in Lowther Castle (Nr. 39) können möglicherweise auch Repliken des capitolinischen Typus sein.

Alle angeblichen Kinderbildnisse Nero's endlich sind total willkürlich, man kann nicht sagen nach unzureichenden, sondern nach gar keinen Kriterien benannt. Denn da hat selbst der Rückschluss von späteren Köpfen und von den Knabentypen der Münzen keinen Wert mehr. — An den beiden Köpfen in Florenz (nach Nr. 18) und im Museo Chiaramonti (nach Nr. 3) sieht man allerdings, was den Anlass zur Benennung gegeben, nämlich die schwellende Fülle des Fleisches und die Anmut der Formen. Aber wie viele Nerokinder könnten mit diesen Kriterien noch geschaffen werden? Das chiaramontische Köpfchen dürfte schon seines Kraushaars, das Florentiner seines freundlichen Ausdrucks halber wenig als Nero präjudiciert sein.

Noch bliebe übrig, die Nerostatuen nach den bei ihnen vorkommenden Motiven, und die Neroköpfe nach den verschiedenen Arten ihres Kopfschmucks zusammenzustellen. Indes die vorgenommene Ausscheidung des Unechten und des unrichtig Benannten überhebt uns zu einem grossen Teil dieser Arbeit.

Nerostatuen mit echten und zugehörigen Köpfen giebt es gar keine, man müsste denn mit so schlecht beglaubigten wie die bronzene Reiterstatue in Neapel (p. 394) oder wie die Kitharödenstatuette im

Vatican (Nr. 4) oder wie die kleine Panzerfigur im britischen Museum (p. 398) vorlieb nehmen.

In Beziehung auf den Kopfschmuck aber mag Folgendes genügen.

Bei den einigermassen gesicherten Monumentalwerken finden wir als solchen bloss die Strahlenkrone, worüber das Nötige bereits oben gesagt worden ist. — Von Matz und Duhn wird allerdings auch ein lorbeerbekränzter Nerokopf der Sammlung Giustiniani genannt (Nr. 14). Doch kann ich nach der weiteren Angabe, dass das Gesicht schief geraten und dass er von schlechter Arbeit sei, kein rechtes Vertrauen zu ihm fassen. Vollends precär ist der Nero-Apollo im Vatican (Nr. 5), und die ebenda befindliche schon genannte Kitharödenstatuette, von dem modernen Madrider Reliefkopf (p. 400) zu schweigen. — Auch die angeblich als Ersatz für ihn dienende Siegerbinde erweist sich als Chimäre. Weder beim Kopf der Pariser Statue (Nr. 28) noch bei dem in Rossie Priory (p. 399), noch bei der Bronzestatuette des brit. Museums (p. 398), haben wir es mit Nero zu thun. Und die einst mit Steinen besetzte Binde des verdächtigen Kopfes von Catajo (Nr. 21) scheint nur eine willkürliche, von dem modernen Copisten erfundene Variante für die Strahlenkrone zu sein. — Am wenigsten kann bei Nero vom Eichenkranz gesprochen werden. Das Schicksal hat sich und uns die Ironie, den kaiserlichen Mordbrenner als Retter seiner Mitbürger der Nachwelt zu überliefern, erspart. Warum ein mit jenem Kranze geschmückter Neapler Kopf (Nr. 15), von dem sich eine wahrscheinlich Campana'sche Copie im Louvre befindet, als Nero bezeichnet wird, ist mir absolut unerfindlich.

In der Kleinkunst, auf den Münzen und Gemmen, verhält es sich damit, wie gewöhnlich, verschieden. Hier treffen wir den Lorbeerkranz ungefähr in gleicher Häufigkeit wie die Nacktheit. Daneben auf den Münzen auch noch die Strahlenkrone und als Reversbild den Eichenkranz, doch ohne die Beischrift: *Ob cives servatos.* Das vermeintliche Diadem dagegen auf der korinthischen (?) Mittelbronze bei Cohen I. p. 313. 1 möchte wohl nur auf einem Fehler des Zeichners beruhen.

Die Gemahlinnen des Nero.

Nero hatte nach einander drei Frauen, die Octavia, die Poppaea Sabina und die Statilia Messalina, deren Köpfe alle, wenigstens vereinzelt, noch auf Münzen vorkommen; und so mag auch ihrer zum Schluss mit einem Wort gedacht werden.

1. Octavia.

Octavia war die Tochter des Claudius und der Messalina, die Schwester des Britannicus. Wenn sie, wie Tacitus sagt[1], bei ihrem Tode (62 n. Chr.) im zwanzigsten Lebensjahre stand, so muss ihre Geburt ins Jahr 42 fallen, also ans Ende desselben Jahres, an dessen Anfang Britannicus geboren war[2]. Schon in ihrem elften Jahre wurde sie aus Staatsrücksichten mit ihrem Stiefbruder Nero vermählt (53). Derselbe liebte sie nicht und wurde bald nach seiner Thronbesteigung (54) von den Reizen anderer Weiber bestrickt. Ihre Ehe war daher eine höchst unglückliche[3]. Zuerst Vernachlässigung und Abneigung von Seite ihres Gemahls; dann Hass, niederträchtige Ränke und Mord. Nach schon einmal verhängter und dann wieder aufgehobener Verbannung gelang es den Intrigen der Poppaea, sie auf Grund der schnödesten Verleumdungen nach Pandataria zu entfernen und dort zu töten (9. Juni 62). Sie starb, allgemein betrauert wegen ihrer Jugend[4] und ihrer Bescheidenheit[5].

Dass sie trotz der Ungunst des Nero mit Standbildern oder Büsten geehrt wurde, versteht sich bei ihrer Stellung von selbst. Wir erfahren es auch ausdrücklich bei Anlass der Rückkehr aus ihrer ersten Verbannung, da das Volk in demonstrativer Freude ihre Bildnisse durch die Strassen trug und mit Blumen bestreute[6]. Und ge-

---

[1] Tac. Annal. XIV. 64.

[2] Anders Rauch an dem bereits cit. Orte oben p. 370 Anm. 2.

[3] *Nuptiarum dies loco funeris fuit.* Tac. Annal. XIV. 63.

[4] *Probitatis spectatae.* Tac. Annal. XIII. 12.

[5] *Octaviam, quamvis modeste ageret, nomine patris et studiis populi gravem.* Tac. Annal. XIV. 59.

[6] *Octaviae imagines gestant humeris, spargunt floribus foroque ac templis statuunt.* Tac. Ann. XIV. 61.

wiss hat die Teilnahme an ihrem unverdienten Schicksal auch nach ihrem Tode einige derselben vor dem Untergang bewahrt.

Ihr Bildnis kommt verschiedentlich auf Münzen vor, aber bloss auf solchen, die ausserhalb Italiens geschlagen sind. Das Gepräge derselben ist schlecht und der Typus nicht übereinstimmend gegeben. Auf den korinthischen Bronzemünzen (Taf. XXXV. 17)[1], zeigt sie die Haartracht eines gewissen Liviatypus (vgl. die Münztafel XXXII. 10. 12). Auf denen von Sinope (Taf. XXXV. 18) und von Theos[2] nähert sie sich in dieser Beziehung mehr den Agrippinaköpfen (gekräuselte Stirnhaare, Zopf, Seitenlocken). Und wiederum anders auf andern[3].

Nach diesen unzuverlässigen und keinen festen Anhaltspunkt bietenden Typen können unmöglich Marmorbildnisse bestimmt werden. Die der Octavia müssen sich ihrer Mehrzahl nach durch grosse Jugendlichkeit ausgezeichnet haben. Denn als sie Kaiserin wurde (54), war sie erst zwölf Jahre alt, und der mit dieser Stellung verbundene Einfluss und Glanz wurde ihr nur zu bald durch andere Weiber streitig gemacht. Aber einzelne Statuen können ihr freilich noch später gesetzt worden sein, und so ist nicht einmal besondere Jugendlichkeit eine vollkommen sichere Voraussetzung.

In den Catalogen begegnet man selten ihrem Namen. Bekannt ist mir bloss eine Büste in Wilton House (Michaelis Anc. marb. p. 691, Nr. 103) mit Haartracht der jüngeren Agrippina. Der Grad ihres Alters ist mir nicht mehr erinnerlich.

2. Poppaea.

Poppaea, die Tochter des Titus Ollius, nach ihrem berühmteren Grossvater Poppaea Sabina genannt, war zuerst die Gemahlin des römischen Ritters Crispinus, dann des M. Salvius Otho (späteren Kaisers), und als solche die Geliebte des Nero, der damals mit Octavia, der Tochter des Claudius, verheiratet war. Nachdem die Beschützerin dieser Ehe, Agrippina, durch Mord, und Octavia selber durch Scheidung, der die Hinrichtung auf dem Fusse folgte, aus dem Wege geräumt waren, erreichte Poppaea im Jahre 62 das Ziel ihres Ehrgeizes und ward Kaiserin. Sie gebar ihrem Gemahl „zu seiner

[1] Vgl. Mongez Icon. rom. pl. 30. 7; Cohen I. p 312. 1 ff.

[2] Lenormant Icon. pl. XIV. 4. 5.; Mionnet Suppl. VI. p. 383. Nr. 1933; San Clemente Num. select. p. 34. pl. XIII. Nr. 14.

[3] Z. B. mit Stirnkrone bei Clarac pl. 1056.

übermenschlichen Freude" eine Tochter Claudia, bei welcher Gelegenheit Mutter und Kind den Beinamen Augusta erhielten[1]. Doch starb die Tochter schon im vierten Monat und auch Poppaea genoss ihr Glück verhältnismässig nicht lange. Nero versetzte ihr in zufälliger Aufwallung einen Fusstritt, worauf eine verfrühte Niederkunft eintrat, die ihren Tod herbeiführte (65 n. Chr.), zur Verzweiflung des Kaisers, der in heftigster Liebe zu ihr entbrannt war. Der Leichnam wurde nach morgenländischer Sitte mit Wohlgerüchen einbalsamiert und in die Grabstätte der Julier gebracht; zugleich wurden ihr göttliche Ehren zuerkannt[2], später sogar Tempel errichtet[3]. Nach Nero's Tode werden ihre Standbilder zwar ohne Zweifel dasselbe Schicksal erfahren haben wie die ihres Gemahls; waren sie doch schon zu ihren Lebzeiten einmal umgestürzt worden bei Anlass von Octavia's Rückkehr aus der Verbannung[4]. Allein es wird ausdrücklich bemerkt, dass ihr früherer Liebhaber Otho, als er zum Kaiserthron gelangte, mittelst Senatsbeschluss dieselben wiederherstellen liess[5].

Ueber die Persönlichkeit der Poppaea spricht sich Tacitus folgendermassen aus[6]: „Dieses Weib besass Alles, nur keinen Sinn für das Gute und Edle. Von ihrer Mutter, die an Schönheit alle Frauen ihrer Zeit übertraf, hatte sie Glanz und Wohlgestalt geerbt. Ihr Reichtum entsprach der Vornehmheit ihres Geschlechts. Ihre Rede war einnehmend, ihr Geist nicht unbedeutend. Sie trug Sittsamkeit zur Schau, während sie einen zügellosen Wandel führte. Sie gieng selten aus und nur mit halbverhülltem Gesicht, um die Blicke nicht zu sättigen oder weil es so anständig war." — Auch aus den übrigen Nachrichten geht hervor, dass sie ein Weib von ebenso seltener Schönheit[7] als ausgesuchter Ueppigkeit und Koketterie war[8]. Und sehr bezeichnend lässt Dio sie sagen, dass sie lieber sterben, als das Verwelken ihrer Schönheit erleben möchte[9]. Dieses Los ist ihr denn auch erspart worden. Wir kennen ihr Alter nicht genauer, aber selbst wenn sie gleich alt wie ihr Gemahl gewesen wäre, würde sie doch nicht über 28 Jahre alt geworden sein.

---

[1] Tac. Ann. XV. 23.
[2] Tac. Ann. XVI. 21; Henzen Acta fratr. arv. p. 79 u. 83.
[3] Dio LXIII. 26.
[4] Tac. Ann. XIV. 61.
[5] Tac. Hist. I. 78.
[6] Tac. Ann. XIII. 45.
[7] *Vota omnium, gaudia felicium.* Tac. Ann. XIII. 4. 6.
[8] Tac. a. a. O. XIV. princ.
[9] Dio LXII. 28.

Münzen römischen Gepräges existieren von Poppaea keine, und diejenigen der griechischen Städte sind ziemlich unzuverlässig, was schon aus der Verschiedenheit ihrer Typen hervorgeht. Doch sieht man, dass die Haartracht ungefähr die gleiche wie bei der jüngeren Agrippina: am Vorderkopf gekräuselte Löckchen, hinten ein schleifenartiger Zopf und je zwei Seitenlocken. Eine der besten Darstellungen scheint auf einer Mittelbronze von unbekannter Stadt mit dem Revers des Nerokopfes erhalten (abg. Taf. XXXV. 19). Danach müsste sie eine niedrige Stirn und ein griechisches Profil mit wenig zurücktretendem Untergesicht gehabt und die Haare etwa wie Agrippina auf den grösseren Silbermedaillons (ibid. 2. 3) getragen haben. Indes andere Münzen stimmen damit nicht überein (vergl. das dem Nero gegenübergestellte Bildnis auf einer smyrnäischen Münze (Taf. XXXV. 20)[1], so dass wir hier ziemlich im gleichen Falle sind wie bei Octavia.

So lange man keine andern Hilfsmittel als die Münzen hat — die vermeintlich noch vorhandenen sind ganz trügerisch (s. unten) — wird man darauf verzichten müssen, Bildnisse der Poppaea ausfindig zu machen. Was in den Gallerien unter ihrem Namen geht, entbehrt aller und jeder Begründung.

Die Büste des capitolinischen Kaiserzimmers Nr. 17 (abg. Bottari II. 18)[2] ist ein niedliches, geziertes Dämchen, dessen Frisur — die Haare sind von einer Flechtenkrone umwunden — wie die ähnliche der sitzenden sog. Agrippina daselbst auf eine spätere Zeit als die der Poppaea weist. Künstlerisch ohne Bedeutung ist sie bekanntlich ein Unicum dadurch, dass Kopf und Brust aus einem Stück und doch von verschiedenem Marmor (jener weiss, diese violett gefleckt).

Die Florentiner Büste, Uffiz. Nr. 69 (Dütschke Ant. Bildw. III. Nr. 123)[3], mag nach Zopf und Seitenlocken der julisch-claudischen Zeit angehören, obwohl die perrückenartigen Haarwellen ums Gesicht herum die Sache zweifelhaft machen. Aber warum soll es Poppaea sein? Von Anklängen an ihre Münzen, wenn man denn in Ermangelung eines Besseren an sie recurrieren will, ist keine Spur. Warum eine Kaiserin? Die stephanosartige Haarflechte kann unmöglich als dahin zielendes Abzeichen gefasst werden. Die ganze Arbeit scheint für neronische Zeit zu stumpf und zu roh.

[1] Oder die Münzen von Alexandria (Coh. I. p. 315. 3) und von Perinth (Annal. d. Inst. 1842, Tav. d'agg. O. 17).

[2] Vgl. Winckelmann W. VI. 2. p. 313.

[3] Photogr. Alinari. Nr. 11287.

Fast überflüssig ist es, den Einfall abzuweisen, dass die Büste der sog. Vestalin zu Neapel (Gerh. Neapels ant. Bildw. Nr. 378) wegen der angeblich koketten Verhüllung *(velata parte oris)* auf Poppaea bezogen werden dürfte. Dieselbe hat, ohne deshalb eine Vestalin darzustellen, einen so durch und durch edlen und züchtigen Ausdruck, dass die Verhüllung nur eben als das ihr entsprechende Bekleidungsmotiv erscheint.

Um nichts besser endlich sind die Namen zweier Statuen motiviert, die man aus äusseren Gründen für Poppaea erklären wollte, nämlich die zu einer Hygieia restaurierte römische Dame in der Statuengallerie des Vaticans (als Domitia abg. Pio Clem. III. 5)[1], die beim sogenannten Grabmal des Nero an der Via Cassia gefunden sein soll; und eine zweite Statue mit verstümmeltem Gesicht in Constantinopel, die zu Aptera auf Kreta zusammen mit einer *Κλαυδία θεὴ* (Tochter der Poppaea?), wenn anders die Inschrift auf der Plinthe richtig gelesen wird, ans Licht gekommen ist[2]. Die sog. *sepoltura di Nerone* ist eine ganz apokryphe Bezeichnung. Wenn man aber auch wüsste, wo Nero begraben, so wäre eine in der Nähe (*non lungi*) gefundene Statue, welche zufällig die Haartracht des claudischen Zeitalters aufweist, immer noch eine sehr zweifelhafte Poppaea[3]. — Und was das andere Denkmal betrifft, so liegt es allerdings nahe, in der *Κλαυδία θεὴ* die unter die Götter versetzte, diesen Namen führende Tochter der Poppaea zu vermuten. Dieselbe starb aber, wie wir wissen, als dreimonatliches Kind. Es ist daher nicht wohl möglich, dass die betreffende (Mädchen- oder Frauen-) Statue diese Claudia darstellt. Folglich fällt auch der Grund hinweg, die mitgefundene andere Statue auf Poppaea und ihre Verstümmelung auf die Vorkommnisse beim Tode Nero's zu beziehen. Hier wie bei der vaticanischen ist übrigens der Kopf aufgesetzt, und vielleicht erst nachträglich an den Torso gefügt, auf welchen sich die Fundnotiz oder die Inschrift bezieht.

3. Statilia Messalina.

Gleich nach dem Tode der Poppaea (65) vermählte sich Nero in dritter Ehe mit Statilia Messalina, einer seiner bisherigen Maitressen,

[1] Vgl. oben p. 183, Nr. 9. Im Katalog von 1861 (Nr. 408) heisst sie noch Poppaea.

[2] Gaz. arch. III. p. 38.

[3] Vgl. oben p. 378, wo dem Fundort irrtümlich noch einige Bedeutung beigemessen wird.

nachdem er ihren Gemahl Atticus Vestinus beseitigt hatte. Dieselbe blieb seine Gattin bis zu seinem Tode (68); worauf sie den Otho ehelichen wollte, der aber ebenfalls starb. Von da an führte sie als Wittwe ein ruhiges, den litterarischen Studien und dem Verkehr mit gebildeten Männern gewidmetes Leben.

Die einzig sichere Münze mit ihrem Kopf ist eine kleine Bronze von Thyatira (abg. Cohen I. p. 316), eben deutlich genug, um die mit der der jüngeren Agrippina verwandte claudische Haartracht zu erkennen. Ob sich noch Büsten von ihr erhalten haben, steht dahin.

Nachträge und Berichtigungen.

S. 23, Anm. 3 statt Ib. lies Inscr. R. N.

S. 38, zu Nr. 59. In derselben Sammlung Gréau befindet sich auch ein Bronzekopf des Augustus. S. Fröhner, Catal. des bronzes de la coll. Gréau Nr. 1030, mit Abb. Taf. 17.

S. 42. Der unbekränzte Münchener Kopf des Augustus (Nr. 84) ist ebenfalls bei Baumeister abgebildet (I. p. 228).

S. 49 s. Für den Strozzi-Blacas'schen Cameo vergl. jetzt Wieseler: Ueber einige beachtenswerte Steine des 4. Jahrhunderts n. Chr. (in den Abhh. der Gött. Ges. d. Wiss. 1884, hist. philol. Klasse XXXI. 5; Separatabdr. p. 2 ff.) Derselbe sucht die Ursprünglichkeit des byzantinischen Charakters des Diadems nachzuweisen und macht ausserdem einige nicht zu verachtende Gründe geltend, welche für eine spätere Entstehungszeit des Cameo's sprechen (nam. den chlamysartigen Umwurf der Aegis bei halber Rückenansicht und die schräg gehaltene Hasta oder Lanze). Er glaubt daher die alte Deutung auf Constantin II. wieder zu Ehren ziehen zu müssen. Die von Wieseler erwähnten Schriften des englischen Gemmenkenners C. W. King sind mir leider nicht bekannt.

S. 49 t. Dieser Karneol ist nicht zu verwechseln mit dem ähnlichen Gemmenkopf (Augustus?) des brit. Museums, der auf Taf. XXVI. 9 bei uns abgebildet ist.

S. 54, Zeile 11. Nach dem neuen Berliner Katalog (zu Nr. 344, bei uns Nr. 88) figuriert auch Kairo unter den Fundorten von Augustusköpfen.

S. 63, Z. 15 lies Strozzi-Blacas st. Blaeas-Strozzi.

S. 73, Z. 3 von unten. Unter Panzerstatuen mit eichenbekränztem Kopf sind natürlich nur diejenigen verstanden, bei denen Kopf und Torso sicher zusammen gehören. Indes, dass Panzer und Eichenkranz incompatibel seien, möchte ich doch nicht behaupten. Auf Gemmen kommt wenigstens ein Aegispanzer mit dem Eichenkranz vereinigt vor. Vgl. z. B. die Büste des sog. alten Tiberius in Paris (p. 157 g). Und von Caligula erzählt Sueton, dass er bewaffnet und eichenbekränzt über die Brücke von Bajae gezogen (Suet. Cal. 19).

S. 75, Z. 1 der Alinea lies ungehefteter st. ungehefteter.

S. 104, Anm. 1. Die Porträtstatue des Dionysios ist jetzt auch abgeb. in der 2. Aufl. von Bötticher Olympia. Taf. XVIII.

S. 105, Z. 9 lies pl. 31 st. pl. 3.

S. 107. Zu den an die Justitia sich anschliessenden Typen gehört wohl auch die Bronzestatuette der Livia als Juno, welche aus der ehemaligen Sammlung Gréau ans brit. Museum verkauft wurde (Fröhner, Catal. des br. de la coll. Gréau, Taf. 41).

S. 113, letzte Z. Nach dem neuen Berliner Katalog stammt bloss die eine Frauenbüste (Nr. 434) aus Polignac'schem Besitz.

S. 129, Anm. 2. Wenn jetzt, wie ich sehe, auch die schöne Mädchenstatue des Louvre, Deser. Nr. 418 (abg. Mus. Nap. IV. pl. 45; Bouillon II; Musée Filhol IV. pl. 228; Clarac pl. 300, 2265), welche den Mantelzipfel zum Ueberschlagen in der Rechten hält, Julia genannt wird, so geschieht dies offenbar unter dem Einflusse und auf Grund der im Text genannten Statue bei Mongez. Sie stellt nur ein etwas früheres Stadium desselben Motivs dar. Was bei ihr auf Julia deuten soll, ist nicht ersichtlich.

S. 183. Hier ist bei den Numerierungen die Ziffer 6 aus Versehen übersprungen worden.

S. 187 unten. Das weibliche Bronzebüstchen Nr. 29 ist auch abgebildet bei Roux u. Barré, Herc. u. Pomp. V., 2. Ser., Taf. 17.

S. 203. Bei Fig. 38 lies Campana st. Campona.

S. 211. Bei den Reliefdarstellungen des Nero Drusus hätte auch das kleine versilberte Bronzemedaillon von Castra vetera in Liverpool (Michaelis Anc. marbl. p. 426 Nr. 15), das ich nicht aus Autopsie kenne, ausgeführt werden sollen.

S. 230, Anm. 1. Der bei Cades als Berenice bezeichnete Kopf ist seinem Gegenstand nach vielmehr identisch mit den ihrer Krone wegen als Juno gefassten Köpfen im Cabinet des médailles zu Paris, Chab. Nr. 8 und 9 (abg. Lenormant Nouv. gall. myth. pl. XI. Nr. 1; Overbeck Kunstmyth. III.; Gemmentafel I. 1. 2., vgl. p. 107). Wären nicht die Masse etwas kleiner, so könnte man gradezu glauben, es sei die Pariser mit der bulla (Chab. Nr. 9). Den Aufbewahrungsort Florenz habe ich einem geschriebenen Verzeichnis der Cades'schen Abdrucksammlung entnommen.

S. 233, Z. 21 lies Contoure st. Couture.

S. 301. Die Schreibweise Gajus st. Cajus, die sich am Anfang dieses Abschnittes eingeschlichen, ist für Caligula an den wenigen Orten, wo der Name noch vorkommt (als Seitenüberschrift und im Inhaltsverzeichnis) beibehalten worden, während sonst (beim Enkel des Augustus) Cajus geschrieben ist.

S. 318, Anm. 1 lies Mant. statt Mont.

S. 320, Anm. 1 lies greche st. grecche.

S. 341 f. In dem oben erwähnten Aufsatz (Nachtr. zu S. 49 s) bemerkt Wieseler, dass auch beim Windsor Cameo die Vortrefflichkeit der Arbeit kein Hindernis sein könne, ihn dem 4. Jahrhundert n. Chr. zuzuschreiben, und dass am ehesten wieder Constantin II. dargestellt sei; King hatte an dessen Bruder Constantius gedacht. Indes ein so positiver Hinweis auf das 4. Jahrh. wie das Diadem beim Strozzi-Blacas'schen Cameo ist hier nicht vorhanden.

S. 387, Z. 11. Das εὔτακτος in der Stelle des Malalas ist wohl besser als eine körperliche Eigenschaft zu fassen und mit „symmetrisch" oder „wohlproportioniert" zu übersetzen.

I. Sachregister.

Abundantia 267.
Adler 234. 263. 349. 370 f.
Adoratin 92. 100.
Aegis 49. 157. 234. 235. 280. 321. 339 (A. 1). 355. 371 f.
Aehrenkranz 68. 95. 103 (A.). 105 (2). 329. 374.
Aeneas 293 ff.
Agrippa (M.) 257. 270. 290.
Agrippa Postumus 137.
Agrippina d. ä. 180. 242 ff. 298.
Agrippina d. j. 180. 373 ff.
Allocutio 26. 72 f. 232.
Amazonencostüm 264.
Antonia 110. 217 ff. 271. 281 f. 372.
Apotheose des Augustus 262. 271. 288.
Apotheose des Germanicus 234.
Astragalenbinde 91. 99.
Augurstab 234. 263. 280.
Augustus 6 ff.
  Aeusseres 9 f.
  Ueberlieferte Denkmäler 15 ff.
  Erhaltene Denkmäler 23 ff.
  Ihr Fundort 53. Nachtr. zu 54.
  Kopftypus 54.
  Kopfschmuck 66 ff. 81.
  Stirnhaar 57. 313.
  Alterstufen 13. 54. 80.
  Jugendlich 62. 80.
  Reifes Alter 54.
  Als Greis 50 (A. 1). 56. 64 f. 81.
  Togastatuen 69.
  Panzerstatuen 72.
  Heroische Darstellungen 74.
  Als Apollo 18. 45 (A. 5). 59. 76.
  Als Jupiter 76. 255. 263. 270.
  Als Mercur 76.
  Augustus und Roma 16. 52.
Augustustitel 270.

Balbustöchter 181.
Bart 13. 60. 402 f.
Britannicus 358 f. 364 ff. 369 f. 373.
Bronzegewicht 341.
Brüdertypen 133.
Bulla 123. 265 (A. 1).

Caesar (C. Jul.) 256. 258. 288.
Caesar (Cajus) 123. 128. 131 ff. 300.
Caesar (Lucius) 123. 128. 131 ff.
Caesonia 323.
Caligula 283. 300. 301 ff.
  Aeusseres 302.
  Einstige Statuen 303.
  Erhaltene Denkmäler 304 ff.
  Capitolinischer Typus 304. 315. 322.
  Knabentypen 320.
  Verwechslung mit Augustus 312.
Capricornus 12. 263. 270. 274.
Centauren 369.
Cervetrische Denkmäler 167.
Charakterköpfe 316 f. 404 ff.
Claudische Frauenbildnisse 180 ff.
Claudischer Gentiltypus 166 f.
Claudius 257. 261. 327 ff.
  Aeusseres 327.
  Einstige Denkmäler 329.
  Erhaltene Denkmäler 331 ff.
  Kopftypus 345.
  Kopfschmuck 351.
  Heroisierte Statuen 349.
Colossalität 59. 347. 389.
Constantin II. 49. Vgl. Nachtrag 343.

Decolletierte Büsten 363.
Diadem 49. 82. 325. 413.
Dioscurides 79.
Donnerkeil 74. 368.
Drusilla 180. 324 ff.

Drusus sen., s. Nero Drusus.
Drusus jun. 179. 198 ff. 257.
Drusus, S. des Germanicus 252 ff. 268.

Eichenkranz 67. Nachtr. zu p. 73. 267. 349. 352. 413.
Eirene mit Plutos 362.
Epheukranz 267.

Feldzeichen 26.
Fellhelm 212.
Füllhornköpfe 358 f. 370 ff.
Fulvia 110. 118.
Fundorte 53. 160. 344.

Gabinische Denkmäler 167.
Gajus, s. Caligula.
Gemma Augustea 262 ff.
Gemmenschneider (Nachlässigkeiten derselben) 280 (A. 2). 369.
Genius 31. 58. 70.
Germanicus 230 ff.
Geschnittene Steine:
Augustus 46 ff. 75. 78 ff. 288 f.
Livia 94 ff. 105 f.
Weibliche Köpfe der augusteischen Zeit 115.
Julia 127 f.
C. und L. Caesar 136.
Tiberius 156 ff. 265. 280. 371.
Tiberius und Caligula 322.
Unbekannte Claudier 177 ff.
Claudische Frauen 195 f.
Drusus j. 207.
Germanicus 125 (A. 3). 178. 233. 241. 371 f.
Nero Drusus 215.
Antonia 228. 372.
Aelt. Agrippina 244. 251. 283.
Caligula 310. 321.
Caligula u. Drusilla 325.
Schwestern des Caligula 325.
Claudius 341. 354. 371.
Messalina 358.
Jüng. Agrippina 381 f.
Nero 400 f. 408.

Haarreif 68.
Haartracht der aug. Zeit 110 ff.
Haartracht der claud. Zeit 180 f.
Helm 263. 283.
Hund 27 (A. 1).

Julia, T. des Augustus 95. 96. 126 ff.
Julia, Schw. d. Tiberius Gemellus 208.
Juno Ludovisi 109 (A. 2).
Justitia 87.

Kleopatra 117. 118.
Kugel, s. Weltkugel.

Lanze 26. 73 (A. 1). 342. Nachtr. zu 49 s.
Lituus, s. Augurstab.
Livia 83 ff. 258. 281.
als Gottheit 84. 101 (2). 263.
als Salus 87. 97.
als Justitia 87. 97. 107.
als Pietas 87 f. 97. 106.
Livia-Roma (?) 263. 371.
Livia und Augustus 94. 95.
Livia und Tiberius 95. 99.
Idealköpfe 106.
Sitzend 108 f. 281.
Livia (Livilla), T. d. Nero Drusus 207.
Livilla 180. 285. 324 f. 359.
Löwe 94 (A. 1).
Lorbeerkranz 66. 283. 321. 352. 411.

Marcellus 121 ff. 270.
Messalina (Statil.) 418 f.
Messalina (Val.) 189. 356 ff.
Mohnkranz 95 (2). 195. 229.
Mohnstengel 94 (2). 128. 281.
Münzen:
Augustus 12 ff. 17 (A. 3).
Livia 85 ff.
Octavia 117 ff.
Augustus u. Octavia 118.
Julia 127.
C. und L. Caesar 132 f.
Agrippa Postumus 137.
Tiberius 141 f. 165.
Drusus j. 199.
Nero Drusus 210.
Antonia 87. 218.
Germanicus 232.
Aelt. Agrippina 244.
Caligula 303 f.
Caesonia 223.

Drusilla 324.
Livilla 324.
Claudius 330.
Messalina 357.
Britannicus 366.
Jüng. Agrippina 374 ff.
Nero 387 ff.
Octavia Ner. 415.
Poppaea 417.

Nero Drusus 269 ff. 270.
Nero, S. des Germanicus 252 ff. 268.
Nero (Kaiser) 280 (A. 2). 385 ff.
Adoption 280 (A. 2). 401.
Aeusseres 386 f.
Einstige Denkmäler 389 f.
Erhaltene Denkmäler 391 ff.
Bart 402 f.
Kopfschmuck 412 f.
Als Kitharoedus 390. 411.
Knabentypen 407. 412.

Octavia Aug. 110. 116 ff.
Octavia Ner. 180. 358. 370. 373. 411 f.
Olivenkranz 91. 104.
Onyxgefäss in Berlin 299.
Ovatio 266. 286.

Pannonischer Triumph 265.
Personificationen 87. 267. 295.
Phraates 300.
Pietas 87. 92.
Pompa in Florenz 260.
Poppaea 180. 415 ff.
Prachtgemmen 2. 354.

Räucherbüchse 91. 326.
Ravenna (Rel. von) 3. 93. 97. 254 ff. 340.
Roma 263. 296 f.

Salus 86.
Scepter 26. 49. 73. 265. 342.
Scheitelflechte 104. 110 ff.
Schwert 237. 349. — des Tiberius 155.
Sibylle (sog.) 103.
Skorpion 268.
Sphinx 285 (A. 3).
Spottbilder des Claudius 353 f. 405.
Stammtafel des aug. Hauses 4 f.
Strikrone 87. 107. 193. 281. 364.
Strahlenkrone 66. 81. 216 (A. 2). 288. 404 f. 410.

Tiberius 138 ff. 258.
Aeusseres 140 f.
Einstige Statuen 142 ff.
Erhaltene Statuen 144 ff.
Kopftypus 160 ff.
Altersstufen 160 ff.
Jugendlichkeit 161.
Knabenköpfe 162 f.
Togastatuen 163.
Panzerstatuen 163.
Heroische Statuen 163.
Sitzend 164. 280.
Kopfschmuck 165.
Tiberius Gemellus 208.
Trajanus pater 280 (A. 2).
Trauerbart 60.
Triumph (sog.) des Claudius 368 f.
Triumphwagen 265. 269 (A. 4). 272. 368.
Trophäe 265. 268.

Unbekannte Claudier 166 ff.

Vejentische Funde 168.
Venus genetrix 258. 296 f. 300.
Verhüllung 70.
Vervielfältigung der Bildnisse 249.
Vipsania 95. 96.

Wehrgehenk 73.
Weltkugel 255. 294.
Wendung des Kopfes 164 unten. 316. 408.

Zenodoros 389.

2. Ortsregister.

Die erste Zahl weist auf die Seite, die (bloss durch ein Komma getrennte) zweite auf die Nummer. Die Seitenzahlen sind durch Semicola von einander getrennt. — Wo nichts angegeben, sind Büsten oder Köpfe von Marmor gemeint. St. = Statue. R. = Relief. Br. = Bronze. Bas. = Basall. A. = Anmerkung. n. = nicht. m. = modern.

Aachen.

Gemme: Augustus 51 dd.

Alnwick Castle.

S. Beverley *(Gemmen):*
Augustus 49 w.
Tiberius 157 i.

Aquileja.

Museum.
Tiberius (St.) 154, 55.
Caligula (St.) 309.
Claudius 340, 35.

Arles.

Musée lapidaire.
Augustus 38, 60.
Marcellus ? 124.

Athen.

Tiberius 155, 58.

Battlesden (Bedfordshire).

S. Marlborough *(Gemmen):*
Augustus 50 x.
Drusus j. ? 177 h; 207 d. e.
Claudius 343 g.

Berlin.

Museum.
Marmorwerke:
Augustus (St.) 42, 87; 73.
Ders. 43, 88.
Livia 104, 12; 113, 22.
Julia ? 113, 23 (vgl. Nachtr.); 130.
C. u. L. Caesar 134.
Tiberius 153, 53.
Sog. Germanicus (R.) 176, 44; 241.
Sog. Antonia (St.) 225.
Caligula (m.) 309.
Gemmen:
Augustus und Livia 50 y; 95 c.
Livia ? 105 i.
Sog. Livia 115 f.
Tiberius 157 k.
Aelt. Agrippina 195 f.
Dies. 251.
u. Antonia 229.
Germanicus ? 241 (2).
Onyxgefäss 299 f.
Caligula ? 310 g. h. i.; 322.
u. Claudius 343.
Nero 400 f. g.

Bignor Park.

Cameo Hawkins 276 ff.; 291; 294; 299.

Blundell Hall.

Augustus 41, 77.
Ders. 41, 78.
Sog. Marcellus (St.) 125.
C. u. L. Caesar ? 134.
Nero 399, 36.

Braunschweig.

Herzogl. Museum.
Claudius 340, 32.

Cades'sche Abdrucksammlung.

Gemmen:
Augustus 51.
Livia ? 105 g.

C. oder L. Caesar 136.
Tiberius 157 bei i.
Ders. 159 w. x. y.
Sog. Germanicus 178 n. o. p.
Sog. Messalina 195 k.
Sog. Drusus j. 216.
Sog. Antonien 228; 251.
Claud. Doppelbildnisse 241.
Aelt. Agrippina 251.
Agrippina ? 245.
Sog. Messalina 195 k.
Sog. j. Agrippina 195 l.; 196 m. n.
Caligula 311 p. q. r.
Cal. u. Drusilla 311 s.; 322; 325.
Claudius 343 l. m. n. o.
Ders. (m.) 343.
Nero 401 h—m.

Catajo (Schloss).
Augustus (St.) 35, 46.
Tiberius 150, 31. 32.
Claudius 335, 19.
Nero 395, 21; 404.
Ders. 395, 22.

Constantinopel.
Angebl. Poppaea (St.) 418.
Claudia (St.) 418.

Cordova.
Drusus j. 202, 4.

Demidoff (chem. Sammlung).
Gemme: Tiberius 158 u.

Dresden.
Antikensammlung.
Augustus 42, 86.
Julia ? 131.
Germanicus ? (R.) 241.
Caligula (m.) 309.
Herculanerinnen 326.
Britannicus (St.) 367.
Zwinger *(Abgüsse):*
Tiberius 154 (A. 1).
Caligula ? 309 (A. 2).
Grünes Gewölbe *(Gemmen):*
Augustus 50 z.
Tiberius 158 l.

Duisburg.
Augustus (R.) 44.

Erbach (Schloss).
Augustus 44, 92.
Germanicus 176, 39; 239, 4.
Drusus j. 202, 5. 6.
Nero Drusus 212.
Antonia ? 224, 20.
Dies. 225, 21.
Claudius 340, 33.

Evora.
Caligula ? 319.

Fiesole.
n. Claudius 335, 16.

Florenz.
Uffizien.
Marmorwerke:
Augustus (St.) 34, 40.
Ders. 34, 41. 42.
Ders. 35, 43.
Ders. (R.) 45.
Ders. (R.) 45, 102 (vgl. A. 5).
Livia ? (R.) 93, 7.
Dies. ? (R.) 106, 15.
Julia ? 130.
Tiberius 150, 27. 28; 207.
Sog. Messalina 188, 31; 364.
Sog. Poppaea 188, 32; 417.
Sog. Antonia 188, 33; 220, 10.
Pompa (R.) 260 ff.
Caligula 306, 11.
Claudius 334, 15.
Sog. Britannicus (St.) 367.
Ders. 367.
Sitzende Frauenstatuen 384.
Nero (Bas.) 395, 17; 404.
Ders. 395, 18; 407.
Ders. 395; 412.
Gemmen:
Augustus 46 a.
Ders. 47 h. i. k. l.
Livia 95 c.
Aug. und Livia 95 c.
Tib. und Livia 95 d.; 156 b.; 281.
Livia ? 95 f.

C. und L. Caesar 136 a.
Tiberius 156 c.
Sog. Octavia 115 a.
Sog. Antonia 115 b.
Drusus j. 207 b.
Caligula 310 a. b.
Ders. ? 310 c.
Nero 400 a. b.
Pal. Antinori.
Nero (R.) 400.

Genf.

Musée civique.
Nero ? 396, 23.
Musée Fol.
Pasten: Frauenkopf 115 c.
Antonia ? 230.

Haag.

Bibliothek (*Gemmen*):
Livia od. Octavia 105 g; 120.
Sog. Triumph des Claudius 343 k; 368 ff.

Hamilton Pal. (Schottl.)
Augustus 41, 78 bis.

Hannover.

Herrenhausen.
Sog. Faustina 194, 55.
Nero 400.

Castle Howard (Yorkshire).
Augustus (St.) 41, 79.

Ince Blundell (s. Blundell).

Ketteringham Hall (Norf.).
Nero 399. 37.

Kingston Hall.
n. Augustus 41 (A. 4).

Knole (Kent).
Marcellus ? 125.

Köln.

Wallraf-Museum.
Sog. Agrippina j. 194, 56; 377.

Leyden.

Altertümer-Museum.
Tiberius (St.) 154, 56.

Lippert'sche Daktyliothek.

Gemmen: Claudius 343 p.

Liverpool.

Med.: Nero Drusus. Nachtr. zu 211.

London.

Britisches Museum.
Augustus 40, 73.
Ders. 40, 74.
Ders. ? 41, 75; 320.
Ders. 41, 76.
Livia (Br.-St.) Nachtr. zu 107.
Tiberius 153, 47. 48.
Sog. Drusus j. (Bas.) 174, 28.
Sog. Clytia 222, 15; 227; 251.
Reiterstatue 308.
Claudius 339, 31.
Ders. als Bronzegewicht 341, 40.
Messalina ? 363.
Nero 398, 33; 406.
Ders. (Br.) 398, 31.
Sog. Schwert des Tiberius 155, 60.
Gemmen:
Augustus ? 49 s.
Ders. 49 t.
Ders. ? 49 u.
Sog. Drusus j. 177 g.
Antonia ? 229.
Germanicus des Epitynchanos 177 f.; 241.
Ders. ? 241.
Claudier 308, 19.
Desgl. 341 c.
Messalina (Abdruck) 358 d.
Lansdowne House.
Tiberius (St.) 153, 49.
Antonia ? 224, 17.
Soane Museum.
Agrippina ? 191, 47.
Col. Maitland Crichton.
Sog. Antonia 224, 16.

Lowther Castle.

Augustus (St.) 41, 80.
C. Caesar 135.
Caligula 309, 20.
Claudius ? 334.
Nero 339, 38. 39; 407.

Madrid.
Museo del Prado.
Augustus (St.) 39, 63.
Ders. 39, 64—67.
Ders. (R.) 44.
C. oder L. Caesar 135.
Tiberius 152, 42.
Ders. ? 152, 44.
Sog. Caligula 175, 29.
Sog. Drusus j. 175, 31.
Drusus j. 201, 2.
Claudius 337, 29; 348; 351.
Nero 398, 31.
Museo arqueologico.
Livia (St.) 92, 5.
Tiberius (St.) 152, 43.
Drusus j. 201, 3.
Antonia 221, 14.
Claudius 339, 30.
Königl. Schloss.
C. u. L. Caesar 134.
Akademie von S. Fernando.
Junger Claudier 40 (A. 1); 175, 33; 254; 320.
Sammlung Anglona.
Tiberius (Br.) 155.

Mailand.
Museo archeologico.
Agrippina ? 189, 42.

Mainz.
Sammlung römischer Altertümer.
Nero Drusus 211.

Mannheim.
Antiquarium.
Claudius 340, 34.

Mantua.
Museo.
Augustus 35, 44.
Ders. 35, 45.
Julia ? 131.
Tiberius 150, 33.
Sog. Caligula 173, 17; 206; 307, 13; 318.
Sog. ä. Agrippina 189, 38.
Sog. j. Agrippina 189, 37.
Claudius 335, 18.

Margam (Wales).
Tiberius (St.) 153, 50.

S. Marlborough s. Battlesden.

München.
Glyptothek.
Augustus 42, 83.
Ders. 42, 84.
Ders. (St.) 42, 85.
Livia (St.) 91, 3.
Marcellus ? 124.
Tiberius 153, 54.
Ders. (St.) 154.
Sog. Tiberius (St.) 175, 36; 205.
Sog. Germanicus 175, 35; 211.
Sog. Caligula 175, 37; 205.
Caligula (u.) 42 (A. 3).
Agrippina (St.) 192, 51; 248; 379.
Sog. Messalina 193, 52; 364; 377.
Nero 399, 40; 402.
Ders. ? 399, 41; 409.

Neapel.
Museo nazionale.
1. Corridor.
Augustus (St.) 33, 35.
Ders. sitzend 34 (A. 1).
Ders. 33, 36.
Livia (St.) 90, 2.
Tiberius (St.) 149, 21.
Ders. 149, 23. 24. 25.
Ders. ? (St.) 149, 22.
Sog. Drusus v. Pompeji (St.) 171, 14; 205; 253.
Drusus j. ? (St.) 172, 15; 206; 215.
Caligula (St.) 306, 9.
Claudius 334, 13.
Sitzender Claudius (u.) 334.
Britannicus ? 367.
Nero ? (St.) 394, 16 (vgl. A. 5).
u. Nero 394, 15.
Längscorridor.
Livia ? 103, 9; 326.
Sog. j. Agrippina 187, 25; 380.
Sog. Britannicus 367.
Sog. Vestalin 418.
3. Corridor.
Sitz. sog. Agrippina 186, 23; 250; 381.

Grossbronzen:
Augustus 34, 37, 38.
Ders. (St.) 34, 39.
Livia ? 103, 10.
Tiberius 149, 26.
Sog. Nero Drusus (St.) 172, 16; 215.
Sog. Domitia (St.) 178, 26.
Antonia ? (St.) 220, 9.
Caligula ? (St.) 306, 10; 321.
Ders. ? (R.) 309, 24; 321.
Reiterstatue 306 (A. 5); 394.
Livilla ? 325.
Claudius (St.) 334, 14; 347; 350.
Gemmen:
Augustus 47 f. g.
Tiberius 157 e.

Newby Hall.

Augustus 41, 81.
Caligula 309, 21.

Nismes.

Musée.
Augustus (Bronzesiegel) 52.
Sog. Claudius 174, 26; 337, 27.

Nott'sche Sammlung.

Paste: Livia od. Octavia 105 g; 120.

Olympia.

St. des Dionysios 195, 59.
Claudius 340, 36.

Oxford.

Ashmolean Museum.
Claudius 340.

Palma (Mayorka).

Marquis de Campofranco.
Augustus 40, 71.
Sammlung Despuig.
Augustus 40, 72.

Paris.

Louvre.
Marmorwerke:
Augustus 36, 50.
Ders. (Togast.) 36, 51.
Ders. 36, 52.
Ders. (St von Vell.) 36, 53.
Ders. 37, 54.
Ders. (Halbfig.) 37, 55.
Ders. ? 37, 56.
Livia (St.) 101, 8.
Aelt. Octavia (Bas.) 104, 13; 119.
n. Julia (St.) 129.
L. Caesar ? 135.
Tiberius 150, 34.
Ders. (St.) 150, 35.
Ders. ? (Halbfig.) 151, 36.
Ders. 151, 37. 39.
Ders. 151, 38; 215.
Germanicus v. Gabii (St.) 173, 20 179; 237, 1.
Caligula (St.) 173, 21; 308, 16; 314.
Sog. Nero (gab. St.) 173, 22.
Germanicus (nackte St.) 174, 23; 240, 7.
Sog. ä. Agrippina 190, 43; 248.
Sog. j. Agrippina 199, 44.
Drusus j. 202, 7.
Sitz. Claudier 215.
Sitz. Germanicus ? 174, 24; 215.
Nero Drusus ? (R.) 215.
Antonia (St.) 221, 12.
Dies. 221, 13.
Sog. Germanicus des Kleom. 240.
Caligula (m.) 308, 17.
Claudius (gab. St.) 335, 22; 349.
Ders. (Panzerst.) 336, 23.
Ders. 336, 24.
n. Claudius 336.
Claudius (Togast.) 337, 25.
Messalina (St.) 360.
Britannicus (St.) 367.
Nero (m. Strahlenkr.) 396, 24; 404.
Ders. 396, 25.
Ders. 396, 26; 410.
Ders. ? (St.) 396, 28; 410.
Ders. (jug.) 397, 29; 407.
Bronzen:
Augustus 37, 57.
Livia 90, 1.
Octavia ? 121.
C. u. L. Caesar 136.
Tiberius (m.) 151.
Nero Drusus 154, 25; 211.
Claudius 337, 26; 346.

Cabinet des médailles.
Rundwerke:
Tiberius (Br.) 152, 40.
Ders. (kl. Br.) 155.
Sog. Messalina 191, 46; 363.
Drusus ? 215.
Caligula 308, 18.
Nero ? 398, 30.
Gemmen:
Augustus 46 r.
Ders. 48 n. o. p.
Ders. ? 48 q.
Aug. uml Livia 48 r.
Julia ? 127; 128.
C. und L. Caesar 136 b.
Tiberius 156 a.
Ders. ? 157 g.
Ders. 157 h.
Tib. u. Caligula 157 h bis; 310 f.
Sog. ä. Agrippina 115 c.
Sog. j. Agrippina 115 d.
Sog. Nero Drusus 177 c.
Sog. Apotheose des Germanicus 177 d; 234 d.
Triptolemosgemme 195 a; 234 e; 244; 341 d; 355.
Sog. Messalina 195 b; 358 a.
Sog. Nero Drusus 216.
Sog. Antonia 230.
n. Agrippina 251 (2).
Grosser Cameo 275 ff.
Cal. u. Drusilla 310 d; 325.
Caligula 310 e.
Claudius 341 a.
Ders. 341 b.
Ders. 341 c.
Ders. ? 341.
Messalina ? 358 b. c.
Nero 400 c. d.
Bibliothèque des Antiquaires de Fr.
Augustus 38, 58.
Sammlung Gréau.
Augustus 38, 54.
Ders. (Br.) Nachtr. zu S. 38.
Sammlung Roger.
Gemme: Livia od. Octavia 105 g; 120.

Parma.
Museo di Antichità.
L. Caesar ? 135.
Sog. j. Agrippina (St.) 188, 34.
Sog. Drusilla (St.) 188, 35; 326.
Sog. ä. Agrippina (St.) 189, 36.
Sog. Germanicus (St.) 240.
Caligula ? (St.) 307, 12; 321.
Claudius (St.) 335, 17.
Gemme: Drusus j. 207 a.

Pawlowsk.
Sog. Agrippina 194, 57. 58.

Petersburg.
Eremitage.
Marmorwerke:
Augustus (St.) 44, 93.
Ders. 44, 94—97.
Sog. Marcellus 125.
L. Caesar ? 135.
Agrippina ? (St.) 250.
Gemmen:
Augustus 51 cc. ff.
Livia 105 h.
Germanicus u. Agrippina ? 178 m.
Schwestern des Caligula 123.

Petworth House.
Sog. Agrippina (St.) 191, 48; 377.

Poniatowski (ehem. Sammlung).
Gemme: Tiberius 159 v.

Ravenna.
San Vitale.
Familie des Augustus (R.) 3; 93; 97; 254 ff.; 340.

Rennes.
Augustus (kl. Br.) 39, 62.

Richmond.
Antonia ? 224, 19.
Caligula ? 308, 19; 320.
Claudius (m.) 340.

Rom.
Capitolinisches Museum.
Augustus 23, 1. 2; 24, 4.
Ders. (St.) 24, 3.

Sitz. Togastatue 24 (A. 1).
Sog. Marcellus 125.
Tiberius 144, 1. 2.
Ders. ? 144, 3.
Sog. Drusus j. 168, 1; 206; 240, 6; 253.
Aelt. Agrippina 181, 1; 248.
Sog. j. Agrippina 182, 2.
Sog. Antonia 218, 1.
Claudierbüsten 240.
Sitz. sog. Agrippina 245; 383.
Caligula (Bas.) 304, 1.
Ders. 305, 2.
Claudius ? 331, 1; 348.
Messalina ? 362.
Agrippina mit Nero ? 384; 391, 3; 407.
Nero 391, 1; 407.
Ders. 391, 2; 408.
Poppaea 417.

Conservatorenpalast.
Augustus ? (St.) 24, 5.
Tiberius 144, 4.
Sog. Antonia 219, 2.

Vaticanisches Museum.
Braccio nuovo:
Augustus v. Primaporta (St.) 24 ff.; 55; 57; 72; 289.
Julia ? (St.) 129.
Antonia ? (St.) 219, 3.
Claudius 332, 3.
Ders. (St.) 332, 4.
Museo Chiaramonti:
Augustus (Bas.) 27, 7.
Ders. 27, 8.
Ders. (jug.) 28, 9.
Ders. 28, 10. 11.
Ders. ? 28, 12; 58; 78.
n. Julia 131; 220, 6.
Sogg. C. u. L. Caesar 133.
Agrippa Post. ? 137.
Tiberius 145, 5.
Ders. (St. v. Veji) 145, 6.
Ders. (St. v. Piperno) 147, 7.
Sog. Nero Drusus (St.) 169, 3.
Sog. Tiberius 169, 4.
Sog. Domitia (St.) 182, 3.
Desgl. 183, 4.
Sog. Agrippina 183, 7; 249; 379.
Desgl. 183, 8.
Claudierstatue 215.
Antonia ? 219, 4.
Desgl. 220, 5.
Desgl. 220, 7.
Sog. Antonia 220, 8.
Claudius (St.) 332, 2.
Nero ? 391; 412.
Museo Pio Clementino:
Augustusstatue (sog. Cal.) 29, 13; 55; 57; 58; 305, 3; 312 f.
Augustus 30, 14.
Ders. 30, 15.
Sog. Genius Augusti (St.) 31, 16; 58; 71.
Augustus (St.) 31, 17.
Ders. (St.) 31, 18.
Ders. (R.) 45, 99. 100.
Livia (St.) 91, 4.
Sog. Domitia (St.) 183, 9; 378; 418.
Claudier 169, 6; 206.
Claudius (St.) 332, 5; 347; 349; 354.
Ders. 332, 6.
Nero (St.) 392, 4.
Ders. ? 392, 5; 411.
Sog. Otho 397.
Candelabergallerie:
Marcellus ? (St.) 122.
Weibl. Statue 326.
Vaticanische Bibliothek:
Augustus (Br.) 31, 19.
Nero (Br.) 392, 6; 402.

Lateranisches Museum.
Augustus 31, 20.
Ders. 31, 21.
Livia ? 104, 11.
Desgl. 107, 18.
Sitz. Tiberius 148, 8.
Sog. Germanicus (vej. St.) 136; 169, 7; 179; 204; 213; 238, 2.
Tiberius 170, 8.
J. Agrippina (St.) 183, 10; 249; 376.
Nero Drusus ? (St.) 170, 9; 205; 214; 239, 3.
Caligula 305, 4; 318.
Sog. Drusilla (St.) 326.

Sitz. Claudius 333, 7.
Claudius 341, 39.
Palatinisches Museum.
Sog. Claudius 170, 10; 206.
Claudius (St.) 333, 8.
J. Agrippina 378.
Nero 393, 7; 402; 409.
Villa Aghema.
Tiberius 149, 17.
Villa Albani.
Augustus ? (St.) 32, 22.
Ders. (St.) 32, 23.
Ders. 32, 24.
Livia ? 106, 14.
Tiberius ? (St.) 148, 13.
Sog. Lucilla 112, 9.
Sitz. Agrippina 184, 12; 250; 384.
Sog. Messalina 184, 13; 363; 380.
Caligula 305, 5.
u. Caligula (St.) 305, 5.
Caligula ? (St.) 306, 6.
Pal. Barberini.
Nero 394, 13; 407.
Villa Borghese.
Augustus (St.) 32, 25.
Tiberius ? (St.) 148, 14.
Ders. 148, 15.
Claudius (R.) 341, 38.
Pal. Cardelli.
Augustus 33, 28.
Museo Carpegna.
Gemme: Augustus 46 b.
Pal. Casali.
Augustus 33 (A. 3).
Nero 394, 12.
Pal. Chigi.
Sog. j. Agrippina 186, 20; 333.
Pal. Colonna.
Augustus 33, 29—31.
Tiberius 148, 16.
Pal. Corsini.
Gemme: Tiberius ? 157 d.
Pal. Doria.
Caligula 306, 7.
Nero 394, 11.
Pal. Giustiniani.
Nero Drusus ? 215.
Nero 394, 14.
Studio Jerichau.
Tiberius 149, 18.
Villa Ludovisi.
Angebl. Nero 393, 8; 409.
Sog. Gallienus 393, 8.
Pal. Massimi.
Claudius 334, 12; 348.
Pal. Mattei.
Augustus (St.) 33, 32.
Nero (St.) 394.
Villa Medici.
Augustus (R.) 45, 101.
Villa Pamfili.
J. Agrippina 380.
Samulung Piombino.
Gemme: Augustus 46 c.
Quirinal.
Augustus (St.) 33, 33.
Pal. Rondinini.
Tiberius 149, 19.
Pal. Rospigliosi.
Augustus ? 33, 34.
Pal. Sciarra.
Caligula 306, 8.
Pal. Spada.
Tiberius 149, 20.
Claudius 333, 11.
Museo Tiberino.
Tiberius (St.) 149 (A. 2).
Sog. Minatia Polla 186, 21.
Museo Torlonia.
Augustus (St.) 32, 26.
Ders. 33, 27.
Livia ? 107, 17; 108; 384.
C. und L. Caesar 134.
Tiberius (St.) 148, 9.
Ders. ? (St.) 148, 10.
Ders. 148, 11. 12; 206.
Sog. Germanicus (Bronzest.) 171, 11; 239, 5.
Sog. Caligula 171, 12.
Sog. ii. Agrippina 185, 16.
Sog. j. Agrippina 185, 17.
Sog. Messalina 185, 18; 363.
Germanicus 241.
Claudius 333, 9.
Ders. 333, 10.
Ders. (St.) 333 (A. 3).
Sitzende Frauenstatuen 384.

Nero 393, 9.
Ders. ? 394, 10.

Rossie Priory.
Caracalla ? 399.

Sevilla.
Casa de Pilatos.
Augustus 40, 68—70.
Tiberius ? 152, 45.
Ders. ? (St.) 152, 46.
Nero ? 398, 32.

Stockholm.
Museum.
Tiberius 155, 57.
u. Caligula 309, 23; 321.

Toulouse.
Musée.
Augustus 39, 61.
Tiberius 152, 41.
Claudius 337, 28.

Trier.
Gemme: Aug. Familie des Claudius 344.

Turin.
Museo d'Antichità.
Augustus 36, 49.
Octavia ? 121.
Tiberius (m.) 150.
Drusus j. (St.) 200, 1.
Caligula (Br.) 307, 15.
Claudius (St.) 335, 20.
Ders. ? 335, 21.
Nero (R.) 400.
Ehem. Sammlung de la Turbie.
Augustus 47 m.
Nero Drusus ? 216.

Venedig.
Museo archeologico.
Augustus 35, 47.
Tiberius 150, 29. 30.
Sog. ü. Agrippina (St.) 189, 39; 249; 379; 380.
Sog. Antonia 221, 11.
Caligula 307, 14; 319.
Nero ? 395, 20.
Pal. Grimani.
Augustus 36, 48.

Vicenza.
Museo civico.
Sog. j. Agrippina (St.) 189, 41; 380.

Vidoni (ehem. Sammlung).
Gemme: Sog. Antonia 229.

Vienne.
Hôtel de Ville.
Augustus (R.) 44, 98.

Wallmoden (ehem. Sammlung).
Gemmen:
Augustus 46 d.
Caligula 310 l; 322.

Warwick Castle.
Augustus 41, 82.

Wien.
Antikensammlung im Belvedere.
Augustus 43, 89.
Ders. 43, 90.
Ders. 43, 91.
Julia ? 131.
L. Caesar ? 135.
Sog. Germanicus 176, 41.
Sog. Antonien 225.
Nero 399, 42.
Münz- und Antikenkabinet.
Silberschale von Aquileja 235.
Gemmen:
Augustus 50 aa. bb.
Ders. 52 nn.; 264.
Augustus u. Livia 50 cc; 94 b.
Gemma Augustea 52 mm.; 158 m.; 262 folg.
Gemma Claudia 158 n.; 283; 343 i; 370 ff.
Tiberius 158 o. p.
Ders. 158 q. r. s.
Ders. 158 t.
Sog. Nero Drusus 177 i.
Sog. j. Agrippina 195 d.; 251.
Sog. Antonia 195 e.

u. Antonia 229 unten. Vergl. Nachtr. zu p. 230.
Caligula 310 k.
Claudius 343 h.

Wilton House.
C. u. L. Caesar ? 134.
Tiberius 153, 51.
Sog. Tiberius (St.) 153 (A, 1).
Sog. Poppaea 191, 49.
Sog. Octavia Ner. 192, 50; 415.
Antonia ? 224, 18.
Sog. Caesonia 323.
Sog. Drusilla 326.
Nero (m.) 399, 35; 404.

Windsor Castle.
Gemme: Claudius ? 341 f; 400 e.

Woburn Abbey.
Tiberius 153, 52.
Sog. Terentia 113, 20.
Claudius ? 340.

Mus. Worsleyanum (ehem.).
Gemme: Augustus 49 v.

3. Verweisungen für die Gemmen- und Münztafeln.

A. Geschnittene Steine.

Tafel XXVI. (Erste Gemmentafel.)

1. Augustus. Sardonyx in der Sammlung Piombino-Ludovisi zu Rom. Siehe pag. 46 e.
2. Ders. Sardonyx in Florenz. p. 47 i.
3. Ders. (?) Chalcedon in Neapel. p. 47 g.
4. Ders. (?) Amethyst im brit. Museum. p. 49 u.
5. Ders. Türkispaste des Herophilos in Wien. p. 50 bb.
6. Ders. Cameo unbek. Orts. p. 51 hh.
7. Ders. Unb. Orts. p. 51 ii.
8. Sog. Germanicus. Sardonyx des Epitynchanos im brit. Mus. p. 177 f.
9. Augustus od. claud. Prinz im brit. Mus. p. 178, Anm. 2.
10. Claudisches Doppelporträt (wo?) p. 178 o.
11. Sog. Nero Drusus. Sammlung de la Turbie zu Turin. p. 177 a.
12. Caligula, ehem. im Bes. d. Gen. v. Wallmoden. p. 310 l.
13. Ders. Onyx in Wien. p. 310 k.
14. Nero. Cameo in Florenz. p. 400 a.

Taf. XXVII. (Zweite Gemmentafel.)

1. Augustus u. Livia. Intaglio in Berlin. p. 50 y.
2. Livia mit der Büste des Augustus. Cameo in Wien. p. 94 b.
3. Dies. (?) Intaglio in Florenz. p. 95 f.
4. Dies. (?) Intaglio in Berlin. p. 105 i, Anm. 3 (wo die Verweisung auf unsere Tafel vergessen ist).
5. Dies. Sardonyx in Petersburg. p. 105 h.
6. Dies. Sardonyx in Florenz. p. 95 c.
7. Dies. oder Octavia (?). Cameo im Haag. p. 105 g.
8. Tiberius u. Livia. Cameo in Florenz. p. 95 d.
9. Weiblicher Kopf d. august. Zeit. Intaglio in Florenz. p. 115 a.
10. Julia. Intaglio unbek. Orts. p. 127.
11. Caligula und Drusilla. Sardonyx unbek. Orts. p. 311 s.
12. Frauenkopf der claud. Zeit. Unbek. wo? p. 195 l.

Taf. XXVIII. (Dritte Gemmentafel.)

1. Tiberius (?). Onyx in Wien. p. 158 q.
2. Claudius. Chalcedon in Wien. p. 343 h.
3. Sog. Augustus oder Constantin. Agatonyx im brit. Mus. p. 49 s.

B. Münzen.

G. = Gold. S. = Silber. Br. = Bronze.

Taf. XXXII. (Erste Münztafel.)

1. Augustus. Br. *Rev.* Kopf d. Caesar. Cohen I. p. 22. 3. (E. Recamier. Paris.)
2. Ders. G. *Rev* Diana schreitend. Cohen I. p. 87. 177. (Neapel).
3. Ders. G. *Rev.* Kuh nach l. Cohen I. p. 66. 26. (Six.)
4. Ders. G. *Rev.* Kuh nach l. Cohen I. p. 114. 546. (Imhoof.)
5. Ders. G. *Rev.* Quadriga nach r. Cohen I. p. 74. 77. (Imhoof.)
6. Ders. Br. Restitution des Nerva. Cohen I. p. 146. 570. (Imhoof.)
7. Ders. Br. *Rev.* Altar. Cohen I. p. 94. 228. (Basel.)
8. Ders. Br. *Rev.* Augustus sitzend. Cohen I. p. 76. 87. (Imhoof.)
9. Livia. Br. von Syrtica. Müller Num. d'Afrique, I. p. 16, 35. (Berlin.)
10. Dies. S. von Byzanz. *Rev.* K. des Augustus. Cohen I. p. 172, Anm. (Brit. Mus.)
11. Dies. S. als Pietas. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 170. 1. (Imhoof.)
12. Dies. als Salus. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 171. 5. (Paris.)
13. Dies. (?) als Justitia. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 171. 4. (Wien.)
14. Octavia (?). G. *Revers* K. des M. Antonius. Oben p. 118 (van Quelen).
15. Julia. S. *Rev.* K. des Augustus. Cohen I. p. 180. 1. (Berlin.)
16. Cajus Caesar. S. *Rev.* Candelaber. Cohen I. p. 181. 2. (Hoffmann.)
17. Tiberius. S. von Kydonia. Mionnet II. p. 258. 3. (Paris.)
18. Ders. Br. *Rev.* Geflügelter Caduceus. Cohen I. p. 192. 21. (Neapel.)
19. Ders. Br. *Rev.* Altar. Cohen I. p 192. 28. (München.)
20. Ders. Br. *Rev.* Moderatio. Cohen I. p. 121. 24. (Imhoof.)

Taf. XXXIII. (Zweite Münztafel.)

1. Ders. sitzend in ganzer Figur. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 189. 3. (S. S. Lewis.)
2. Drusus jun. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 217. 2. (Six.)
3. Variante derselben Münze. (Imhoof.)
4. Drusus jun. S. *Rev.* K. d. Tiberius. Cohen I. p. 219. 1. (Paris.)
5. Nero Drusus. Br. *Rev.* Claudius über Trophäen sitzend. Cohen I. p. 221. 8. (Wien.)
6. Variante derselben Münze. (Imhoof.)
7. Variante derselben Münze. (Paris.)
8. Nero Drusus. S. *Rev.* Triumphbogen. Cohen I. p. 221. 4. (Imhoof.)
9. Antonia. G. *Rev.* Zwei brennende Fackeln. Cohen I. p. 222 4. (Imhoof.)
10. Dies. Br. *Rev.* Antonia stehend. Cohen I. p. 223. 6. (Imhoof.)
11. Variante derselben Münze. (Brit. Mus.)
12. Antonia. Pot. von Alexandria. Mionnet VI. p. 54. 78. (Imhoof.)
13. Nero Drusus u. Antonia. Br. von Kreta. Zeitschr. für Num VI. p. 60 u. 62. (Feuardent.)

14. Germanicus. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 226. 9. (Imhoof.)
15. Ders. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 226. 8. (Brit. Mus.)
16. Ders. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 225. 4. (Paris.)
17. Agrippina maj. Br. *Rev.* Carpentum. Cohen I. p. 231. 1. (Brit. Mus.)
18. Dies. Br. Restitution des Titus. Cohen I. p. 231. 4. (Paris.)
19. Dies. Br. *Rev.* S. C. Cohen I. p. 231. 3. (Imhoof.)

Taf. XXXIV. (Dritte Münztafel.)

1. Caligula. Br. *Rev.* Seine drei Schwestern in ganzer Figur. Cohen I. p. 237. 4. (Paris.)
2. Ders. Br. *Rev.* Adlocutio. Cohen I. p. 236. 1. (Paris.)
3. Ders. S. von Kreta. Mionnet VI. p. 673. 418. (Im Handel.)
4. Caesonia (?) Br. *Rev.* K. des Caligula. Cohen I. p. 247. 1. (Berlin.)
5. Drusilla. Br. v. Mytilene. *Rev.* K. d. Caligula. Mionnet III. p. 49. 125. (Paris.)
6. Livilla. Br. v. Mytilene. *Rev.* Caligula stehend. Mionnet III. p. 48. n. 117. (Paris.)
7. Die Schwestern des Caligula. Br. *Rev.* von Nr. 1. (Paris.)
8. Diess. als Büsten. Br. v. Apamea in Bithyn. Cohen I. 248. 1. (Franz Trau in Wien.)
9. Claudius. Br. *Rev.* Ceres. Cohen I. p. 250. 1. (Imhoof.)
10. Ders. Br. Restitution des Titus. *Rev.* Pallas nach rechts. Variante von Cohen I. 259. 105. (Neapel.)
11. Ders. Br. *Rev.* Inschrift. Cohen I. p. 254. 39. (Imhoof.)
12. Ders. Br. v. Kreta. *Rev.* Augustus sitzend. Zeitschr. für Num. XIII. p. 132. 13. (Imhoof.)
13. Messalina. Br. von Kreta. *Rev.* K. des Claudius. Mionnet VI. 679. 465. (Imhoof.)
14. Dies. Br. von Ephesus. *Rev.* Roma stehend. Aehnlich Waddington, Fastes p. 139. 5. (Imhoof.)
15. Dies. Br. von Nikaea. *Rev.* Gebäude. Mionnet II. p. 450. 213. Cohen I. p. 268. 1. (Paris.)
16. Britannicus Br. *Rev.* Schreitender Mars. Cohen I. p. 270. 2. (Brit. Mus.)
17. Antonia, Octavia u. Britannicus, die Kinder d. Claudius. Br. *Rev.* K. des Claudius. Cohen I. p. 265. 1. (Imhoof.)

Taf. XXXV. (Vierte Münztafel.)

1. Claudius und Agrippina j. S. *Rev.* Diana von Ephesos. Cohen I. p. 273. 1. (Imhoof.)
2. Agrippina j. S. *Rev.* K. des Claudius. Cohen I. p. 273. 2. (Brit. Mus.)
3. Variante derselben Münze. (Brit. Mus.)
4. Agrippina j. S. *Rev.* K. des Nero. Cohen I. p. 275. 1. (Paris.)
5. Dies. G. *Rev.* K. des Claudius. Cohen I. p. 274. 3. (München.)
6. Dies. S. *Rev.* K. des Nero. Cohen I. p. 275. 2. (München.)
7. Dies. S. von Antiochia in Syr. *Rev.* K. des jugendl. Nero. Aehnlich Mionnet V. p. 167. 177. (Imhoof.)
8. Agrippina j. und Nero. G. *Rev.* Eichenkranz. Cohen I. p. 275. 6. (Neapel.)
9. Nero. Br. *Rev.* Janustempel. Cohen I. p. 289. 143. (Imhoof.)
10. Ders. Br. *Rev.* Annona und Ceres. Cohen I. p. 279. 16. (Imhoof.)

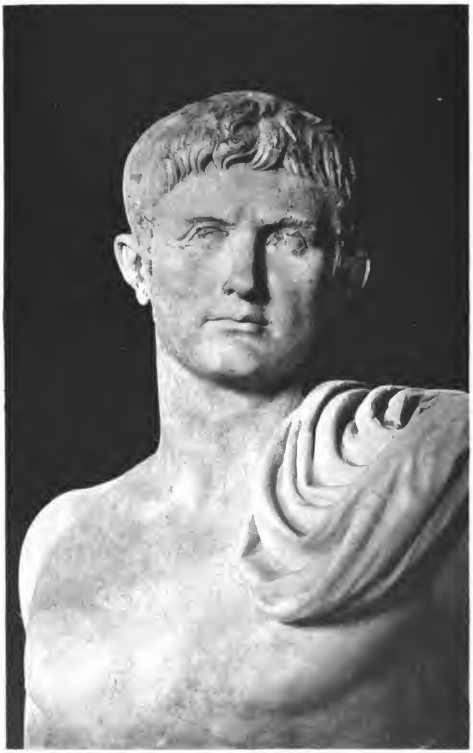
11. Ders. Br. *Rev.* Decursio. Cohen I. p. 286. 95. (Wien.)
12. Ders. Br. *Rev.* Roma sitzend. Cohen I. p. 298. 280. (Imhoof.)
13. Ders. als Knabe. S. *Rev.* Lorbeerkranz. Cohen I. p. 284. 82. (Hoffmann.)
14. Ders. S. *Rev.* Schild mit Aufschrift. Cohen. I. p. 286. 98. (München.)
15. Ders. als Jüngling. G. *Rev.* Eichenkranz. Cohen I. p. 293. 206. (Imhoof.)
16. Ders. G. *Rev.* Eichenkranz. Cohen I. p. 293. 215 (Imhoof.)
17. Octavia Neronis. Br. v. Korinth. *Rev.* Genius. Cohen I. p. 312. 1. (Berlin.)
18. Dies. Br. von Sinope. Mionnet IV. p. 404. n. 107. (Paris.)
19. Poppaea. Br. aus Kleinasien (?). *Rev.* K. des Nero. Mionnet VI. p. 682. 473. (Imhoof.)
20. Nero und Poppaea. Br. von Smyrna. *Rev.* Homer. Mionnet III. p. 223. 1243. (Six.)

STATUE DES AUGUSTUS VON PRIMAPORTA —

— IM BRACCIO NUOVO DES VATICANS.

JUGENDLICHER AUGUSTUS —

— IM MUSEO CHIARAMONTI.



AUGUSTUS (SOGENANNTER CALIGULA) —

– IN DER STATUENGALLERIE DES VATICANS.

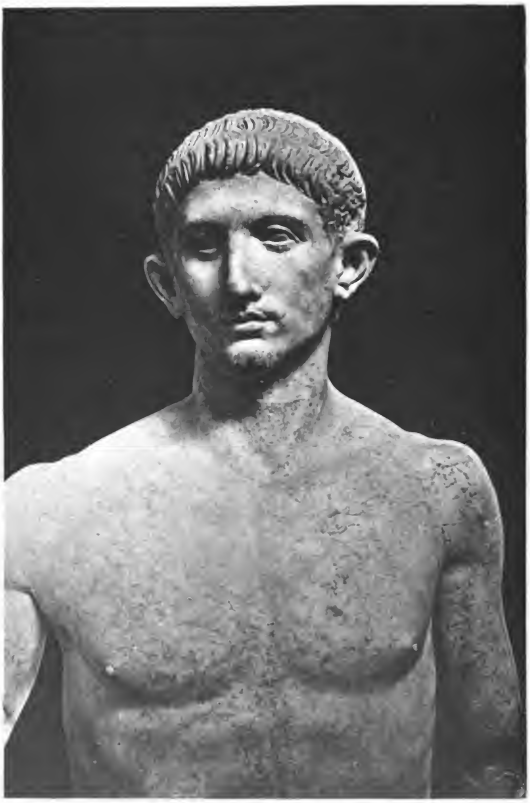
BRONZEKOPF DES AUGUSTUS
IN DER VATICANISCHEN BIBLIOTHEK.

ANGEBLICHE STATUE DER LIVIA —

— VON POMPEJI, IN NEAPEL.

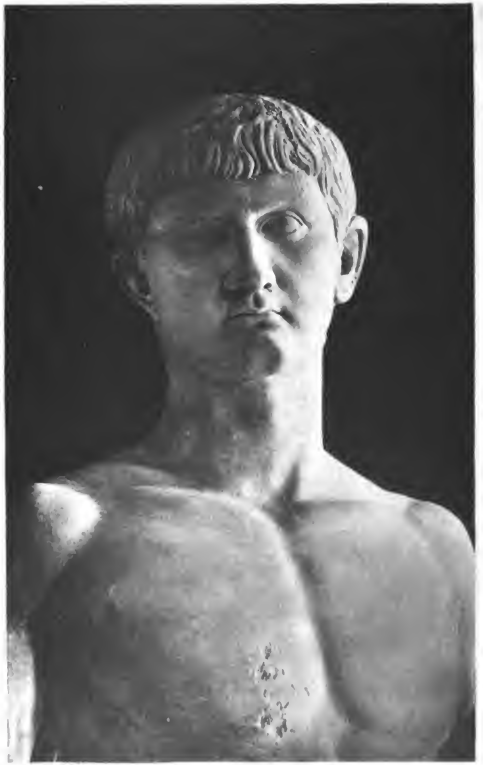
RELIEF IN SAN VITALE ZU RAVENNA.

BÜSTE DES TIBERIUS IM LOUVRE.



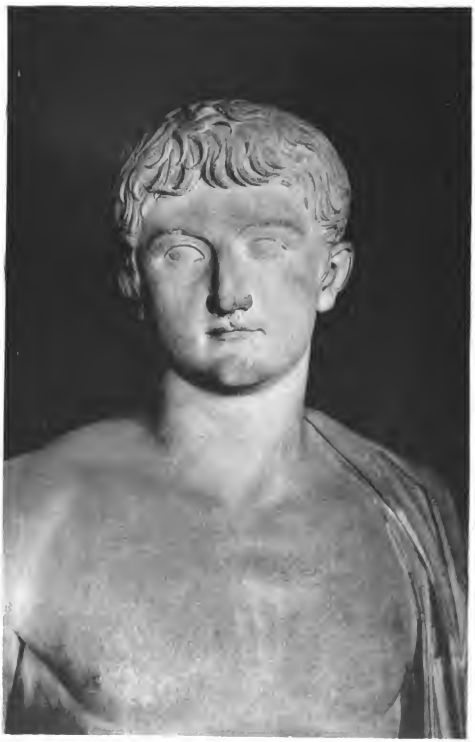
STATUE DES SOG. DRUSUS –

— VON POMPEJI, IN NEAPEL.



STATUE VON VEJI IM LATERAN.

GERMANICUS ODER DER J. DRUSUS.



STATUE DES GERMANICUS —

— VON GABII, IM LOUVRE.

Bernoulli Röm. Ikon. II. 1. (S. 239.)

BÜSTE DES GERMANICUS —

— IM SCHLOSS ERBACH.

Bernoulli Röm. Ikon. II. 1. (S. 239.)

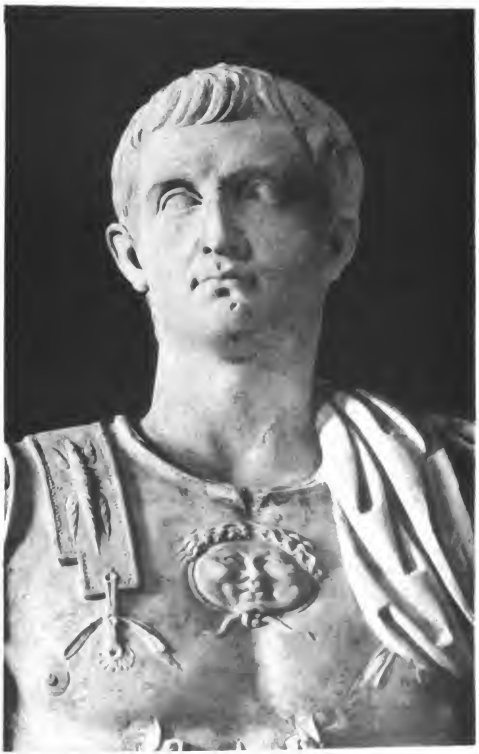
BÜSTE DES GERMANICUS —

— IM SCHLOSS ERBACH.

BÜSTE EINES JUNGEN CLAUDIERS –

— IM CAPITOLINISCHEN MUSEUM.

Digitized by Google



STATUE EINES CLAUDIERS (NERO DRUSUS?) —

– VON CERVETRI, IM MUS. DES LATERAN.

STATUE DER ANTONIA (?)
IM LOUVRE.

BÜSTE DER ÄLTEREN AGRIPPINA —

— IM CAPITOLINISCHEN MUSEUM.

STATUE DES SOG. CALIGULA
IM LOUVRE.

STATUE DES CLAUDIUS IN DER ROTONDE DES VATICANS.

KOPF DES CLAUDIUS —

— IM MUSEUM ZU BRAUNSCHWEIG.

STATUE DER JÜNGEREN AGRIPPINA —

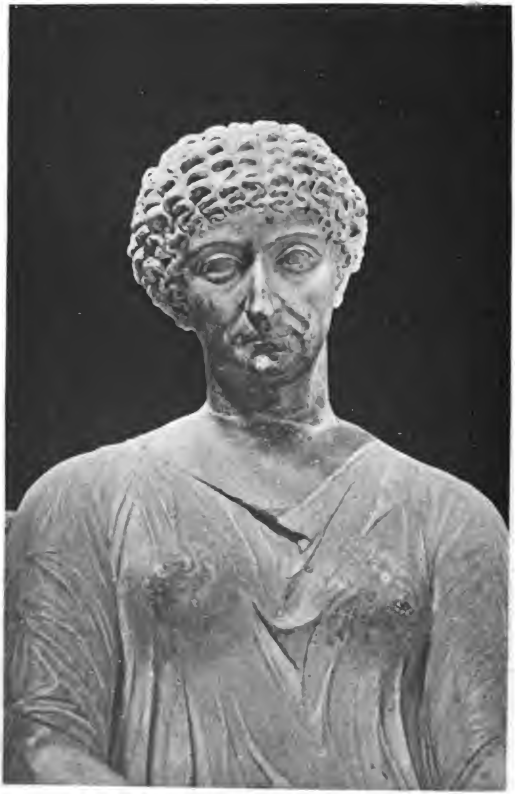
— VON CERVETRI, IM MUS. DES LATERAN.

STATUE DER JÜNGEREN ?) AGRIPPINA —

— IN DER GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN.

JÜNGERE AGRIPPINA (?) —

— IM MUSEO CHIARAMONTI.



SITZENDE MATRONENSTATUE —

— IM MUSEUM ZU NEAPEL.

NEROKOPF —

— IN MÜNCHEN.

BRONZEKOPF DES NERO —

— IN DER VATICAN. BIBLIOTHEK.

BÜSTE DES NERO —

— IM LOUVRE.

1.

3.

4.

2.

8.

5.

12.

6

9.

10.

7.

14.

11.

13.

GESCHNITTENE STEINE.

(ORIGINALGRÖSSE.)

3.

4.

9.

2.

1.

10.

12.

5.

8.

11.

6.

7.

GESCHNITTENE STEINE.

(ORIGINALGRÖSSE.)

1.

2.

3.

GESCHNITTENE STEINE.

(CA. $^2/_3$ DER ORIGINALGRÖSSE.)

DIE GEMMA A

(UNMERKL

USTEA IN WIEN.

VERKLEINERT.)

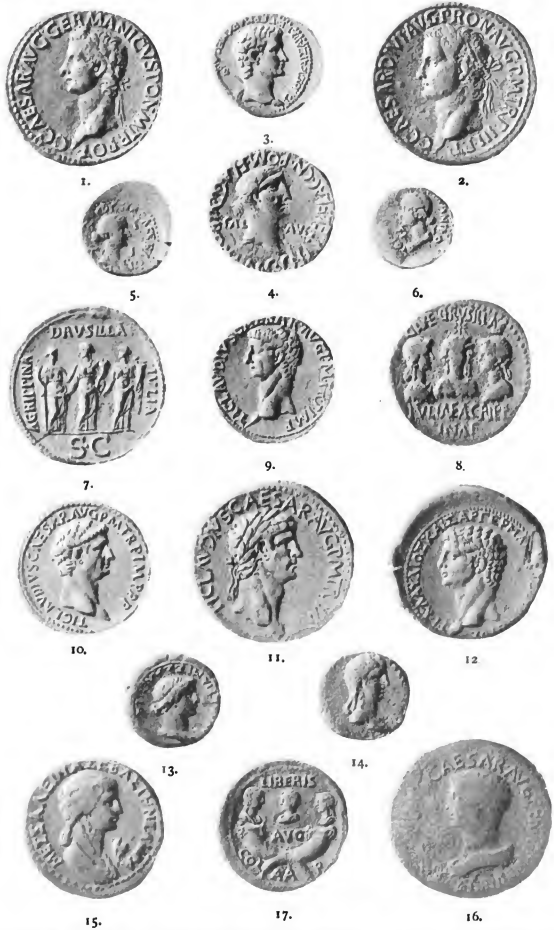
DER GROSSE PARISER CAMEO.

(⅔ DER ORIGINALGRÖSSE.)

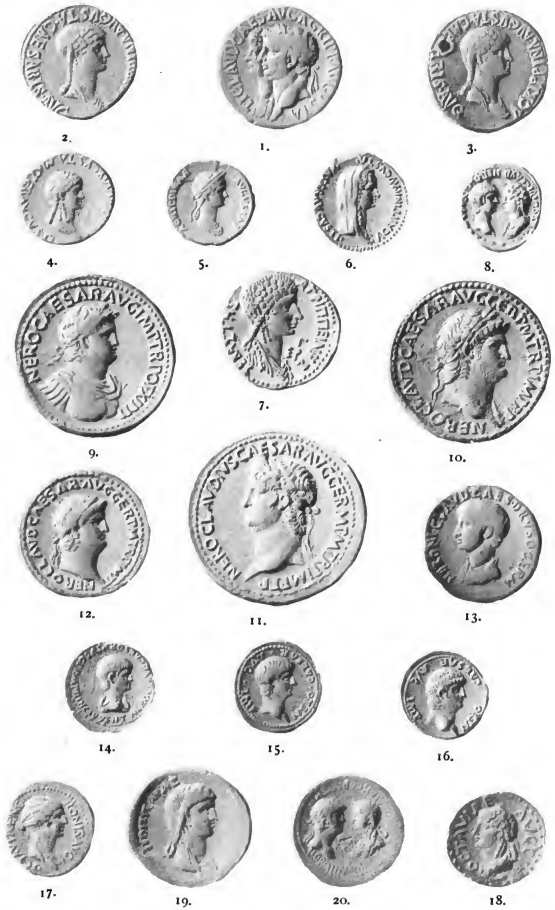
DER CAMEO MIT DEN FRUCHTHORNBÜSTEN IN WIEN.
(ORIGINALGRÖSSE.)

1—8. Augustus. 9—13. Livia. 14. Octavia? 15. Julia. 16. C. Caesar. 17—20. Tiberius.

1 Tiberius. 2—4. Drusus jun. 5—8. Nero Drusus. 9—12. Antonia. 13. Drusus und Antonia. 14—16. Germanicus. 17—19. Agrippina maj.



1—3. Caligula. 4. Caesonia. 5. Drusilla. 6. Livilla. 7. 8. Schwestern d. Caligula. 9—12. Claudius. 13—15. Messalina. 16. Britannicus. 17. Kinder d. Claudius.



1. Claudius u. Agrippina j. 2—7. Agrippina j. 8. Agrippina u. Nero. 9—16. Nero. 17. 18. Octavia Ner. 19. Poppaea. 20. Nero u. Poppaea.

MAY 22 1915

RÖMISCHE

IKONOGRAPHIE

VON

J. J. BERNOULLI

ZWEITER TEIL

DIE BILDNISSE DER RÖMISCHEN KAISER

I. DAS JULISCH-CLAUDISCHE KAISERHAUS.

BERLIN UND STUTTGART
VERLAG VON W. SPEMANN
1886

RÖMISCHE

IKONOGRAPHIE

VON

J. J. BERNOULLI

ERSTER TEIL

DIE BILDNISSE BERÜHMTER RÖMER

(MIT AUSSCHLUSS DER KAISER)

MIT 24 LICHTDRUCKTAFELN UND 43 ILLUSTRATIONEN IM TEXT

PREIS 20 MARK

STUTTGART

VERLAG VON W. SPEMANN

1882

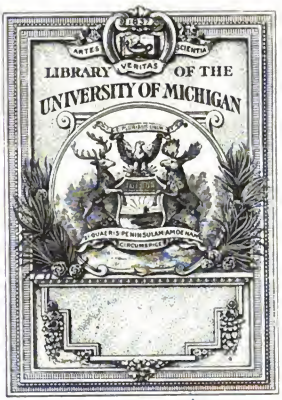
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN
GRADUATE LIBRARY

DATE DUE

APR 11 1975
MAR 25 1975
SEP 14 1976
OCT 28
DEC 20 1984
MAR 20 1996
JAN 4 1996

OR
MUTILATE CARD

BOUND IN LIBRARY
AUG 30 1918



BEQUEATHED BY
THOMAS SPENCER JEROME
CLASS OF 1884